

مشكلات
فلسفية

مشكلة

أفكر

تأليف
الدكتور زكريا إبراهيم

الناشر : مكتبة مصر ٣ شارع كامل صديقي

مشكلات فلسفية
(٣)

مشكلة الفن

بقلم
الدكتور كزكريا إبراهيم

ملزوم الطبع والنشر

مكتبة مصر
شارع كامل صدقي الخماله

دار الطباعة الحديثة
شارع غيط النوري - ت ٤٩٣١٨

تصدير

ربما كان من حق القارىء على — قبل أن أدعه يقبل على قراءة هذا الكتيب الناقص فى الفن — أن أجلس أمامه قليلا فوق كرسى الاعتراف ! ولن أكون قد أرضيت ضميرى العلمى لو أننى اقتصرت على القول بأننى دخل على الفن ، وإنما لابد لى من أن أقرأ أيضاً بأننى ترددت مراراً قبل أن أقصم نفسى على ميدان الدراسات الفنية والجمالية . حقا إن الكثيرين ممن كتبوا فى الفن لم يكونوا فنانين أو مؤرخى فن ، ولكن العرس الأول الذى تطلته من احتكاكى الطويل بجمهرة الفنانين ، هو الثانى فى الإنتاج ، والتمرد على الرغبة العارمة فى الإبداع ، والاقتصار على الاختلاف إلى مدرسة الفن الكبرى فى صمت وتواضع وأناة .

وهكذا كنت كلما سمعت الكتابة فى الفن ، أتذكر قصة ميكائيل أنجيلو الذى روى عنه فى ختام حياته (تقريباً) أنه مثل يوماً : « إلى أين تمضى هكذا سريعاً ، وقد غطت الثلوج شوارع المدينة ؟ » ، فما كان منه سوى أن أجاب بقوله : « إننى ذاهب إلى المدرسة ، فلا بد لى من أن أحاول تعلم شئ قبل أن يفوت الأوان ! »^(١) والواقع أنه قد يكون فى استطاعة « السرعة » أن تحصل على « إذن دخول » فى أى ميدان من اللادين ، اللهم إلا فى ميدان الفن ؛ فليس من طبيعة الإنتاج الفنى أن يكون وليد العجلة والتسرع والتهفة والاندفاع ،

Alain: « Propos sur L'Esthétique », P.U.F., Paris, 1949, p. 18. (١)

وليس من طبيعة التذوق الجمالى أن يتولد عن النظرة العابرة أو القراءة الحافظة أو الاستماع السريع . ولهذا يؤكد علماء الجمال أنه لا بد لطالب للتحفة الفنية من أن يعود إلى العمل الفنى مرة بعد أخرى ، حتى يستطيع أن يستشف ما فيه من جوانب غامضة غابت عنه فى اللرات السابقة ؛ فما كان « العمل الفنى » ليؤجس بصره للتأمل العابر أو الناظر للتعجل ؛ وهو الإنتاج البطيء الجهد الذى لم يتولد إلا بعد صراع عنيف ضد المادة .

وهذا ريمون باير — أستاذ علم الجمال بالسوربون — يقدم لنا كتابه الممتاز الموسوم باسم « رسالة فى الاستطيقا » بـدربع قرن من الزمان قضاها فى تعمق مسائل الفن ومشاكل الجمال دارساً ومدرساً ، وهو الذى اعترف له النقد عام ١٩٣٤ ، حينما ظهرت رسالتاه للدكتوراه تحت عنوان : « استطيقا الرشاقة » ، و « ليوناردى فنى » على التعاقب ، بأنه صاحب أجمل رسالة ظهرت حتى ذلك الحين فى الدراسات الاستطيقية . ولكن باير يؤمن بأن عصيان شيطان الفن ، أو رفض الفنان للإبداع ، إنما هو فى الحقيقة أعظم موهبة أو أشق قدرة يمكن أن يتمتع بها الفنان^(١) . ومن هنا فقد صحت باير ، حتى لقد ظن الكثيرون أنه قد طاق علم الجمال أو هجر ميدان الدراسات الفنية ، إلى أن ظهر له عام ١٩٥٣ كتاب صغير بعنوان « محاولات فى المنهج الاستطيقى » ، لم يلبث أن أتبعه عام ١٩٥٦ بمؤلفه الضخم فى الاستطيقا نفسها . وهكذا ضرب لنا باير مثلاً يحتذى به فى صبر العلماء وجلدهم وتواضعهم وانكبابهم على الدراسة ، حتى لم يجد فى وسمنا — نحن تلاميذه — سوى أن

Raymond Bayer: «Traité d'Esthétique», Colin, Paris, 1956, (١)
p. 184.

نطبق الشفاء ، دون أن نجسر على الكلام باسم الفن أو التحدث عن
سيرة الفنان !

ولكن العاشق قلما يقوى على كتمان حبه إلى الأبد ؛ وعاشق الفن أعجز
المشاق جميعاً عن الصمت وأشدّهم ضيقاً بالكتمان ! وهكذا كان لابد لكاتب
هذه السطور من أن يتكلم ، وإن كان يعلم حق العلم أنه ليس في وسع من كان
في مثل عيه سوى أن يقترب من محراب الفن خاشعاً ، مرتجفاً ، مغفراً جبهته
تحت أقدام ربّات الشعر Muses ! وليس يشفع لثلى حين يقدم على الكتابة في
الفن ، سوى عشقه للألوان والأنعام والأضواء والصور ! فلأعترف إذن بأننى
واحد من أولئك الهواة الذين طالما سخر منهم أفلاطون وأشفق عليهم ، خصوصاً
في جمهوريته العتيدة حيث يتحدث عن محبى النظر والسمع ممن يطربون للجميل
من الأصوات والأشكال والألوان والصور ، دون أن يكون في وسعهم أن
يرقوا بأفكارهم نحو « الجمال المطلق » ، أو أن يسموا بقولهم نحو « الجليل
في ذاته » ! حقا إن أفلاطون يطلق على هؤلاء اسم « عاشق الأوهام »
أو « محبى الظنون » ، تمييزاً لهم عن الفلاسفة الذين يشقون الحكمة ويحبون
الجمال المطلق ؛ ولكن هذه التسمية لن تسوينا في شيء ، مادامنا نقر منذ
البداية بأننا لا نعرف عن « الجمال المطلق » (أو مثال الجمال على حد تعبير
أفلاطون) أكثر مما يعرف الضرير عن الألوان ! استغفر الله ! فما كان ثمة
« جمال مطلق » حتى نعرف عنه شيئا ، وإنما هناك أشياء جميلة تقع عليها عيوننا ،
وموضوعات استيطيقية يكشف لنا عنها تذوقنا الفن . وسواء قلنا بأن الطيبة
جميلة في ذاتها ، أم قلنا بأن منظر الفن هو الذى يخلق على الطيبة كل ما نشبه
إليها في العادة من جمال ، فإننا لابد من أن نعرف في كلتا الحالتين بأن الموضوع
الجمالي « وجوده » العنيد (Présence obstinée) بوصفه « غيبا » ولكن

« الشيء الجمالى » (كما سرى فى تضاعيف هذا الكتاب) إنما هو « المحسوس »
 le sensible حين يتبدى فى كل عمقه ، وبهائه ، ومجده ، وأوج عظمته .

فليس من شأن الفن أن ينتقل بنا إلى عالم خيالى لا شأن له بالتجربة
 الحسية ، وإنما تنحصر مهمة الفنان على وجه التحديد فى عملية تحويل
 « المحسوس الخام » إلى « محسوس استيطقى » وعلى حين أن الموضوعات
 النفعية تحول انتباهنا دائماً إلى ما جعلت من أجله أو ما تهدف إليه من غاية ،
 نجد أن « الموضوع الاستيطقى » إنما هو الموضوع الحسى الذى يستأثر بانتباهنا ،
 دون أن يحيلنا إلى شيء آخر يخرج عنه ، لأنه « غاية فى ذاته » من جهة ،
 ولأنه لا ينطوى على أى فاصل بين المادة والصورة من جهة أخرى . فالموضوع
 الاستيطقى بهذا المعنى إنما هو ذلك الموضوع المحسوس الذى لا تبقى مادته
 إلا إذا ظل محتفظاً بصورته . وهذا الوحدة الباطنة فى أعماق « الموضوع
 الاستيطقى » بين المادة والصورة ، هى التى تجعل من « العمل الفنى » أقوى
 تعبير عن البعد الإنسانى من أبعاد الواقع . وتبعاً لذلك فقد يكون فى وسعنا أن
 نقول « إن الفن إنما هو هذا الذى لولاه لبقيت الأشياء على ما هى عليه » ،
 ولكن الأشياء قد اندرجت فى عالم تجربتنا الجمالية ، فكان من ذلك أن
 اكتسب « المحسوس » صبغة إنسانية ، وأصبح هو ذلك « الموضوع » الذى
 يمر عن وحدة « الكونى » : cosmologique و « الوجودى » L'existentiel
 على حد تعبير هيجل . وربما كانت المشكلة الكبرى فى الفن هى هذا الاتحاد
 الصجيب القبى يتم بين المادة والصورة ، بين الشكل والموضوع ، بين « الموجود
 فى ذاته » و « الموجود لذاته » — على حد تعبير سارتر — . وستكون كل
 مهمتنا فى هذه الدراسة الفلسفية للفن ، أن نصف « الموضوع الاستيطقى »
 على نحو فثومولوجى ، وأن نحلل بناء العمل الفنى ، وأن نتحقق الدلالة

الإنسانية للفن ، وأن نحاول الوقوف على طبيعة الصلات بين الفنان والجمهور أولا ، ثم بين الفنان وعمله الفني ثانيا ... الخ . ولكتنا لن نتناسى خلال هذه الدراسة أن « الموضوع الجمالى » ليس مجرد « موضوع ميتافيزيقى » أو « موضوع طبيعى » أو « موضوع ميكولوجى » أو « موضوع اجتماعى » ، وإنما هو أولا وبالذات « موضوع استيطيقى » يتميز بنوعية خاصة وفردية أصيلة . ونحن ندع للقارىء فى النهاية مهمة الحكم على مدى جدية هذه الدراسة ، ولكتنا نحب أن نذكره بأنه قد تكون السكامة الأخيرة فى الدراسات الفلسفية على العموم هى أنه ليس ثمة كلمة أخيرة على الإطلاق !

تكريما إبراهيم

كلية الآداب (جامعة القاهرة)

الفصل الأول

مقدمة

في تعريف الفن

١ — لو أنك سألت شخصاً عادياً : « ما هو الفن ؟ » لأجابت : « إن الفن هو الغناء ، والسينما ، والمسرح ، والموسيقى .. الخ » ولو أنك تصفحت إحدى المجلات الفنية للتداول بين أيدينا في مصر ، لوجدت أنها لا تكاد تتجاوز الحديث عن للمثين والمخرجين وأبطال السينما ونجوم الغناء والرقص ، حتى لقد أصبح لفظ « الفنان » عندنا قاصراً على محترف التمثيل أو الغناء أو الرقص ، وعلى الرغم من أن طائفة للتقنيين عندنا قد تدخل في عداد الفنون الجميلة بعض الفنون البصرية كالصوير والنحت ، إلا أن السواد الأعظم من الناس قد لا يتجهون بأبصارهم نحو الشعر أو التصوير أو النحت أو الممار ، لو أنك طلبت إليهم حصر شتى ضروب الفن . ولكننا مع ذلك قد نتحدث أحياناً عن فن الطهو ، وفن إعداد المائدة ، وفن الحديث ، وفن اكتساب الأصدقاء ، وفن الحب ، وفن الحرب ، وفن السياسة ، وفن الصحافة ، وفن الإذاعة ، وفن الدعاية ، وفن الإخراج .. الخ . فما هو الجامع إذن بين كل تلك « الفنون » ، إن جاز أن نطلق عليها جميعاً لفظ « الفن » ؟ أو ما هو الضمير المشترك بين هذه الفروع المختلفة من « الفن » ، إن كان استعمال هذا اللفظ مشروعاً بالنسبة إليها جميعاً ؟

أليس من الملاحظ عادة أن اللفظ حين يصبح من السعة بحيث يصدق على كل شيء ، فإنه عندئذ قد لا يعنى أى شيء ؟ ألا يجوز أن يكون لفظ « الفن » قد أصبح واحداً من تلك الألفاظ المائعة المائعة التي تلوكها الألسن كل حين دون أن يكون لها مدلول واضح في أذهان العامة أو المتخصصين ؟

الحق أننا حين نتحدث عادة عن « الفنون » فإننا قد نعنى بهذا اللفظ مجموع المهارات البشرية على اختلاف ألوانها ، بدليل أننا نتحدث عن « الفنون النافعة » و « الفنون التطبيقية » ، و « الفنون الجميلة » ، و « الفنون الكبرى » و « الفنون الصغرى » ... الخ وقد نجد عند جماعات المتخصصين من الكتاب إشارات غامضة إلى فنون الزمان ، وفنون المكان ، والفنون التجسيمية ، والفنون الرمزية ، وفنون الزينة ، وفنون المحاكاة ، وفنون الخيال ، ولكننا في كثير من الأحيان قد نجد أنفسنا عاجزين عن التمييز بين كل تلك الفنون ، أو تحديد الفوارق الدقيقة بينها . وقد ندخل الموسيقى والأدب أحياناً ضمن « الفنون الجميلة » ، بينما قد يقصر البعض هذه التسمية على الفنون المرئية كالصوير والنحت . وقد تقع دائرة « الفن » في أنظارنا ، فتشمل كل ما استعمله « العلم » من دأثرته بوصفه مهارة عملية أو صناعة تطبيقية أو إنتاجاً مهنياً . فإذا عرفنا أن أحد الباحثين الأمريكيين المعاصرين قد استطاع أن يحصى لنا حوالي مائة فن من الفنون البصرية والسمعية ، أمكننا أن ندرك إلى أى حد اتسعت دائرة « الفن » في العصر الحديث حتى أصبحت تشمل مهارات بشرية متباينة كالألعاب الرياضية ، وصناعة الأواني الخزفية ، وتنظيم عرض الأزياء ، وتصنيف الشعر للسيدات ، وإعداد المعارض ، وإقامة الزينات ، وتزيين واجهات المحال العمومية ، وصناعة الديكورات للمسرح والسينما ، وتجميل الحدائق والبساتين ، وصياغة الذهب

والفضة الخ^(١)

والواقع أننا لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة « الفن » (Techné باليونانية و Ars باللاتينية) ، لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعنى سوى « النشاط الصناعى النافع بصفة عامة » . فلم يكن لفظ « الفن » عند اليونانيين (مثلاً) قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والفناء وغيرها من الفنون الجميلة ، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعى . ولكننا نجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع : معارف نظرية ، ومعارف عملية ، ومعارف فنية . فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية ، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة فى شيء يوجد خارج الفاعل ، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه ، فى حين أن غاية العلم العملى هى فى الإرادة نفسها ، وفى الفعل الباطن للفاعل نفسه . وتبعاً لذلك فقد ارتأى أرسطو أن موضوع المعرفة الفنية إنما هو ما يمكن أن يكون على غير ماهو عليه ، أعنى ما يتوقف على الإرادة بوجه ما من الوجود . — ولا شك أن « الفن » بهذا المعنى ، إنما يشير إلى القدرة البشرية صفة عامة ، مادام الإنسان هو ذلك « الموجود الصانع » الذى يستحدث موضوعات ، ويصنع أدوات ، ويفتج أشياء ، ويخلق شبه موجودات . ولعل هذا هو السبب فى أن الفلاسفة قد وضعوا « الفن » منذ البداية فى مقابل « الطبيعة » على اعتبار أن الإنسان إنما يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة ، ويضطرها إلى التلاؤم مع حاجاته ، ويلزمها بالتكيف مع أغراضه .

Thomas Munro : « Les Arts et leurs Relations mutuelles » (٩)
 Trad. Franç par J. M. Dufrenne. Paris, P. U. F. 1954,
 pp. 126- 129.

. والظاهر أن العرب أيضا قد فهموا « الفن » بهذا المعنى . بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة ، وذهبوا أيضا إلى أن « الصناعة تستمل من النفس والعقل ، وتعمل على الطبيعة » . وكان العرب يستعملون كلمة « الصناعة » للإشارة إلى « الفن » عموما ، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشعر باسم « كتاب الصناعتين » . وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن فقال لهم : « حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة ، لم احتاجت إلى الصناعة ، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والتقرب منها ، على سقوطها دونها ؟ » ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة ، فعاد التوحيدي يقول : « إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس : تقبل آثارها ، وتمثل بأمرها ، وتكمل بكاملها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها ... فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة منجبة ، وقرينة مواتية ، وآلة منقادة ، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤثقا ، وتأليفا ممجيا ، وأعطاه صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ؛ وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة . فن ههنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة ، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة ، بواسطة الصناعة الحادثة ، التي من شأنها استملاء ما ليس لها ، وإملاء ما يحصل فيها ، استكمالاً بما تأخذ ، وكالاً لما تعطى ^(١) . » وهذا النص إن دل على شيء ، فإنه يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة ، مادام دور « الصناعة » هو تسجيل ما عمله النفس الناطقة على الطبيعة ، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية .

(١) « اللغويون » لأبي حيان التوحيدي . طبعة السندوي ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٢٩ ، ص ١٦٢ - ١٦٤ .

وأما في الصور الوسطى للسيجة ، فقد بقيت كلمة « فن » Ars (في اللغة اللاتينية) تشير إلى الحرفة أو الصناعة أو النشاط الإنتاجي الخاص ، وإن كان اصطلاح « الفنون » قد أصبح يدل على مجموعة من المعارف المدرسية كالنحو ، والمنطق ، والسحر ، والتنجيم . وكانت « الفنون الحرة » les arts libéraux (أو « الإنسانية » les humanités) في الصور الوسطى تشمل فروع المعرفة السبعة ألا وهي : النحو ، والمنطق ، والبلاغة ، والحساب ، والهندسة ، والموسيقى ، وعلم الفلك . وأما في الصور الحديثة فقد أصبح اصطلاح « الفنون الحرة » يشير إلى اللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ على اعتبار أن هذه جميعا لاتدخل في دائرة التعليم الصناعي أو المهني . ولا زالت كثير من المعاجم الإنجليزية الحديثة تنص على هذا الدلول الحضاري لكلمة « الفن » بوصفه نشاطا يهدف إلى غايات عقلية ثقافية ، دون أن يكون له أدنى طابع علمي أو مهني . ولعل هذا هو السبب في أن كليات الآداب في الجامعات الإنجليزية لازالت إلى يومنا هذا تحمل اسم « كلية الفنون » Faculty of Arts^(١) .

٢ — ولو أننا رجعنا إلى معجم لالاند الفلسفي ، لوجدنا أنه ينسب إلى كلمة « الفن » معنيين : معنى عاما يشير إلى مجموع العمليات التي تستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة ، ومعنى جماليا (أو استيقيا) يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في « أعمال » Oeuvres يقوم بها موجود واع (أو متصف

Cf. L. Dudley & A. Farley : « The Humanities: (١) Applied Aesthetics. » New York, Mac Graw Hill, 1940, pp. 8 — 10.

بالشعور^(١) . فالفن — بالمعنى الأول — هو كما قال جاليانوس Galien وراموس Ramus « مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية ، النافعة ، للتوافق ، التي تؤدي في مجملها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها » . والفن بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل « العلم » من جهة ، بوصفه معرفة خالصة مستقلة عن سائر التطبيقات العملية ، وما يقوم في مقابل « الطبيعة » من جهة أخرى ، بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعي أو تفكير . وأما بالمعنى الثاني ، فإن الفن هو عملية إبداعية تتحو نحو غايات إستطيقية ، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية — على حد تعبير لالاند^(٢) — .

وقد أقام سنتيانا تفرقة مماثلة بين معنيين مختلفين للفن : معنى عام يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية ، لكي يشكلها ويصوغها ويكلمها ؛ ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى اللذة أو اللذة : لذة الحواس وسمعة الخيال ، دون أن يكون للحقيقة أى مدخل في هذه العملية ، اللهم إلا بوصفها عاملاً مساعداً قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية . والفن بالمعنى الأول إنما هو عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بفرضها ؛ بحيث أنه لو قدر للطير وهو يبنى عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع ، لصح أن نقول عنه إنه يمارس نشاطاً فنياً . وتبعاً لذلك فإن الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يحرز النجاح ويحالفه التوفيق ، بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منهاجاً أكثر توافقاً مع النفس . فالفن في نظر سنتيانا

A. Lalande: « Vocabulaire Technique et Critique (٢٠١) de la Philosophie » P. U. F., Paris, 5 éd. 1947, (Article « Arts ») pp. 77 — 78,

هو عامل حيوى فعال يلعب دوراً هاماً فى حياة « العقل » *life of Reason* . بوصفه الأداة الناجحة التى تعدل من البيئة القائمة على أحسن وجه ، حتى تتمكن من تحقيق أغراضها وتنفيذ مقاصدها . ولكن ، على حين أن مفهوم « الجمال » لا يكاد يدخل فى تعريف « الفن » بهذا المعنى الواسع ، نجد أن سنتيانا يعود فيقرر أن ثمة علاقة جوهرية وثيقة بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « الفن » (بالمعنى الثانى لهذه الكلمة) ما دامت الفنون الجميلة إنما هى فى صميمها ضروب من الإنتاج يفترض فيها أن تجيء متضمنة لقيمة استيطيكية^(١) .

وليس سنتيانا وحده هو الذى يعرف « الفن » بأنه متعة استيطيكية أو لذة جمالية ، بل إننا نجد كثيراً من الكتاب المحدثين يربطون بين مفهوم « الفن » ومفهوم « الجمال » ، فيعرفون الفن بأنه القدره على توليد الجمال ، أو للمهارة فى استحداث متعة جمالية . ولعل من هذا القبيل مثلاً مقاله عالم الجمال الألمانى للشهور مولر فرينفلس *Müller Freinfels* (فى كتابه « سيكولوجية الفن ») من أن « لفظ الفن إنما يطلق على شئ ضروب النشاط أو الإنتاج التى يجوز أو ينبغي (أحياناً) أن تولد عنها آثار جمالية (استيطيكية) ؛ وإن كان مثل هذا الأثر ليس هو بالضرورة للعيار الأوحده . ويستطرد هذا الكاتب فيقول إنه « لكى نعد أى إنتاج تستحدثه اللويزة البشرية فنا بمعنى الكلمة ، فإننا نشترط فيه أن يكون على أقل تقدير ذا قدرة استيطيكية فعالة حتى ولو كان قد جعل فى الأصل لأغراض غير استيطيكية . فنحن لا نتحدث عن فن الفرومية أو الرياضة البدنية أو الطهو ، اللهم إلا فى الحالات التى نكون فيها بإزاء قيم

G. Santayana: « Reason in Art » N—Y., Scribner, 1905, (١)
pp 4, 15, 34 — 36.

استطبيقية تتجاوز الأعراس العملية الأصلية لهذه الضروب المختلفة من النشاط... وإذن فإن الاستمتاع بالفن هو فيما يبدو على العموم أنقى نموذج من نماذج التجربة الجمالية ؛ كما أن هذا النوع (من للوهبة البشرية) الذى لا يهدف إلا إلى التجربة الجمالية إنما يعد فنا هذا المعنى الحزنى الخاص «

وحسبنا أن نرجع إلى دائرة المعارف البريطانية لى تحقق من أن « منذهب اللذة » *hedonisme* هو الذى أملى على كاتب مقال « الفن » تعريفه للفنون الجميلة . فهذا الكاتب الإنجليزى للشهور (وهوسدن كولفن Sydney Colvin) يفرق بين الفنون الجميلة وغيرها من أنواع الفن الأخرى فيقول : « إن الفنون الجميلة هى بين شئ فنون الإنسان التى تنبع عن نزوعه نحو عمل أشياء أو إنتاج موضوعات بطرق خاصة ، أولا من أجل اللذة الخاصة المستقلة عن أية منفعة مباشرة التى يستشعرها فى أدائه لتلك الأعمال أو إنتاجه لتلك الموضوعات ، وثانيا من أجل اللذة الماثلة التى يستشعرها من مشاهدة أو تأمل تلك الأعمال حين يحققها غيره من الناس ^(١) » . وقد حذا « معجم أكسفورد » حذو « دائرة المعارف البريطانية » ، فعرف الفنان بأنه ذلك الشخص الذى يمارس عملا لا غاية له سوى إثارة اللذة أو انتزاع الإعجاب ، أو ذلك الرجل الذى يمارس أحد الفنون الجميلة القائمة أولا وقبل كل شئ على إشباع الحس الجمالى عن طريق كمال الأداء ، إبداعيا كان أم تمثيليا . وبهذا المعنى يكون الفن مجرد مهارة فى إحداث الجمال أو استثارة اللذة الجمالية أو إرضاء الحس الاستطيق لدى الإنسان ، دون أن تكون نعمة منفعة خاصة أو غرض معين يرمى إليه الفنان من وراء إنتاجه الفنى سوى تلك المنفعة الجمالية ذاتها .

والظاهر أن أصحاب هذا الرأي قد تأثروا بنظرية كنت في الفن ، ففرقوا
 بين « الفن » و « للهنة » ، وقالوا معه بأن الفن نشاط تلقائي حر ، في
 حين أن للهنة صناعة مأجورة تهدف إلى النفعة وترى إلى الكسب . ونحن
 نعرف كيف كان كنت يقرر أن الفن عمل يقصد من ورائه إلى للذة الجمالية
 الخالصة ، بمعنى أنه لمو حر ليس له من غاية سوى اللذة الفنية ذاتها ، في حين
 أن للهنة عمل مقيد قد لا يكون مشوقا في حد ذاته ، ولكنه جذاب بما يترتب
 عليه من نفع أو ما يتولد عنه من كسب^(١) ولعل هذا هو ما عناه عالم النفس الفرنسي
 الكبير دلاكروا حين كتب يقول : « إن الفن لا يبدأ إلا في اللحظة التي يتمكن
 فيها المرء من أن ينصرف عن الطابع النفعي للحياة العملية ، لكي يحمر نفسه
 من حصار للنفعة وإرادة الحياة^(٢) » . وتبعاً لذلك فإن أصحاب هذه النزعة يرون
 أنه لا يمكن أن يتولد الفن إلا حين تدع هموم الحياة ومطالب للمعيشة متسعاً من
 الوقت لظهور « الحلم » *reve* ، وللتفكير في شيء آخر غير ضرورات الحياة
 للمادية النفعية . ومعنى هذا أن الفن نشاط حر يحمل للذة الفنية صفة « الزاخرة
 الخالصة » التي لا تشوبها شائبة من إغراض أو نفعية أو مصلحة . وربما كان هذا
 أيضاً هو المعنى الذي قصد إليه للفكر الألماني لانج *Lange* حينما عرف الفن
 بقوله : « إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره ببلذة قائمة على الوم
Illusion ، دون أنه يكون له أي غرض شعوري يرمى إليه سوى المتعة المباشرة » .
 وشبه بهذا التعريف أيضاً ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سولي *Sully* حينما
 كتب يقول : « إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء ، أو إحداث فعل

Kant: « Critique du Jugement », trad. franç., Gibelin, (١)

1951, p. 125.

(Henri) Delacroix : « Psychologie de l'Art » Paris, (٢)
 Alcan, 1927 Ch. II

عابر سريع الزوال ، يكون من شأنه توليد لغة إيجابية لدى صاحبه من جهة ، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية . وإذن فإن هؤلاء الكتاب جميعاً مجمعون على القول بأن « الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة » أو إبداع صور قديرة على إثارة اللمعة ، دون أن تكون هناك أية منفعة يرعى إليها من وراء هذا النشاط الفنى الحر . ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتاب المحدثين فى علم الجمال لن يمجّدوا أى حرج فى القول بأن الوظائف النفعيّة للعمل الفنى لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستيطيّة ، وأنه قد يكون ثمة « جمال » فى المنفعة الحاصلة ، أو التكيف المحض ، الذى بمقتضاه يحقق الشئ غايته تحقيقاً كاملاً ، دون أى إسراف أو مبالغة أو إغراق . وهذا ما سيقرره — على وجه الخصوص — عالم الجمال الفرنسى المشهور إتين سوريو فى كتابه « مستقبل الاستيطيّة » حيث نراه يقول إنه ليس فى وسعنا أن نعد « الجمال » خاصيّة مميزة للعمل الفنى ، كما أنه ليس فى وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال^(١) .

٣ — أما المفكر الذى رفض لأول مرة أن يدخل مفهوم « الجمال » أو مفهوم « اللذة » فى تعريف « الفن » فهو الروائى الروسى المشهور تولستوى الذى حمل بشدة فى كتابه « ماهو الفن ؟ » على المذاهب الاستيطيّة السابقة فى تحديد مدلول الفن . ويبدأ تولستوى دراسته النقدية باستعراض تاريخ المذاهب الجمالية ، ثم يخرج على موضوع الفن فيقرر أن الفلاسفة قد دأبوا على

E. Souriau: « L' Avenir de l' Esthétique », Paris, Alcan, 1929, p 104.
(م — فن)

تعريف النشاط الفني بالرجوع إلى مفاهيم « الجمال » و « اللذة » و « المتعة » و « الحب » و « اللهو » و « فيض الطاقة » وما إلى ذلك . ولكن تعريف الفن بالاستناد إلى ما يتولد عنه من لذة هو أشبه ما يكون بتعريف الغذاء (أو الطعام) بالاستناد إلى ما يسببه لنا من متعة (أو لذة) ، في حين أن اللهم هو معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة ، كما أن اللهم بالنسبة إلى الطعام هو الوقوف على أهميته الغذائية في حياة للوجود البشرى أو الكائن العضوى بصفة عامة . وإذن فإننا إذا أردنا أن نعرف الفن تعريفاً صحيحاً ، وجب علينا أولاً وقبل كل شيء أن نكف عن اعتباره مصدر لذة ، لكي ننظر إليه بوصفه مظهراً من مظاهر الحياة البشرية . ولن نجد أدنى صعوبة عندئذ في أن نتحقق من أن الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس . وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق « الكلام » ، فإنه ينقل أيضاً انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق « الفن » . ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد ، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفى أو التناغم الوجدانى فيما بينهم . ولا كان الناس يملكون هذه القدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق الحركات والأنتام والخطوط والألوان والأصوات وشتى الصور اللفظية ، فإن كل الحالات الوجدانية التى تمر بالآخرين من حولنا هى بطبيعة الحال فى متناول إحساساتنا ، فضلاً عن أن فى وسعنا أيضاً أن نستشعر عواطف أخرى أحس بها غيرنا من قبل منذ آلاف السنين (١) .

L. Tolstoi: «qu' est-ce que l'Art» traduit par Wyzewa, (١)

ولا يقل الفن أهمية في نظر تولستوى عن « الكلام » ، لأنه لو لم تكن لدينا تلك المقدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن ، لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن الباقين ، أو لظلمنا فرادى عاجزين عن تحقيق أى توافق فيما بيننا بعضنا والبعض الآخر . وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكرى هام بين بنى البشر ، فإن الفن هو أداة اتصال عاطفى هام بين الناس أجمعين . وتبعاً لذلك فإن تولستوى يعرف الفن بقوله إنه « ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين ، بطريقة شعورية إرادية ، مستعملاً في ذلك بعض الملامات الخارجية » . ويضرب تولستوى لذلك مثلاً فيقول إنه لو قدر لطفل صغير استشعر انفعال الحوف الشديد عند لقاء الدئب أن يروى لجاعة من الناس ما اعتور نفسه من مخاوف حيناً التقي بذلك الحيوان الكاسر ، ولو نجح مثل هذا الطفل في أن يسترجع نفس للشاعر عند روايته لتلك القصة ، وأن يولد في نفس سامعيه مشاعر مماثلة ، لكان عمله هذا فناً في ذلك ريب . وحتى لو افترضنا أن هذا الطفل لم يلتق في حياته يوماً بدئب ، ولكنه نجح في أن ينقل إلى الآخرين شعوره للتوهم بالحوف ، فإن مثل هذه الصورة للتجيلة تعد أيضاً ضرباً من الفن ، بشرط أن يتم عن طريقها انتقال العواطف من الراوى إلى السامعين . وتبعاً لذلك ، فإن تولستوى لا يقصر كلمة « الفن » على ما نراه في السارح وللعارض ، أو ما نسمعه في صالات الموسيقى والفناء ، أو ما نقرأه في كتب الأدب والشعر والقصص والرواية ، بل هو يدخل أيضاً في دائرة الفن كل ما من شأنه أن يوصل إلى الآخرين حياتنا الباطنية ، أو أن يوصل إلينا حياتهم الباطنية ، بما في ذلك أغاني الأمهات لهددة أطفالهن ، وشق ضروب الرقص الشعبي ، وسائر حركات التقليد والمحاكاة ، وكافة أنواع الطقوس الدينية والاحتفالات الوطنية ... إلخ .

والعمل الفني الحقيقي — في نظر تولستوى — هو ذلك الإنتاج الصادق الذى يحو كل فاصل بين صاحبه من جهة ، وبين الإنسان الذى يوجه إليه من جهة أخرى ، ثم هو أيضا ذلك الإنتاج العامر بالمعاطفة الذى يكون من شأنه أن يوحد بين قلوب كل من يوجه إليهم . واللبزة الرئيسية للفن إنما تنحصر على وجه التحديد فى قدرته على عموق الفواصل بين الناس ، لكى يحقق ضربا من الاتحاد الحقيقى بين الجمهور والفنان . فإذا ما وجدنا أنفسنا بازاء «عمل» لا نشعر بأننا متحدون مع صاحبه ، ومع غيره من الناس الذين يوجه إليهم هذا العمل ، كان معنى ذلك أننا لسنا بازاء «عمل فنى» بمعنى الكلمة . أما إذا شعرنا بأن ثمة رابطة حقيقية تجمع بيننا وبين صاحب العمل ، كان معنى ذلك أننا بازاء «عمل فنى» يصدق عليه لفظ «الفن» بحق . وإذن فإن محك صدق العمل الفنى عند تولستوى إنما هو مدى انتشاره عن طريق العدوى contagion ؛ لأنه كلما كانت العدوى أقوى كان الفن أصدق (بوصفه فنا) . بغض النظر عن مضمونه ، أو عن قيمة المواطن الذى ينقلها إلينا . ودرجة العدوى الفنية إنما تتوقف على شروط ثلاثة :

١ — الأصالة أو الفردية أو الجدة فى المواطن للمبر عنها .

٢ — درجة الوضوح فى التعبير عن هذه المواطن .

٣ — إخلاص الفنان ، أو شدة المواطن التى يعبر عنها (١) .

غير أن تولستوى لم يفتن إلى أن تأثر الأفراد بالعمل الفنى يختلف من فرد

إلى آخر ، بدليل أننا نجد أفراداً يتحمسون لبعض الأعمال الفنية ، في حين يحجز غيرهم عن تمييز ما فيها من عناصر وجدانية أو عاطفية . ثم كيف نهياً لنا أن نعرف ، حينما نكون بصدد لوحة أو قصيدة ، ما إذا كانت العواطف التي تثيرها في نفس المتفرج تلك الأعمال الفنية مشابهة للعواطف التي استشعرها الفنان نفسه ؟ بل كيف يتسنى لنا أن نحكم بأن الفنان قد استشعر حقاً تلك الأحاسيس التي يبعثها في نفوس الآخرين ؟ ألا تدلنا التجربة على أن الفن ليس تعبيراً عن اتصالات الفنان بقدر ما هو براءة خاصة في إثارة مثل هذه الاتصالات لدى الآخرين ، عن طريق بعض الوسائل للصطنعة المحككة ، أو باستعمال وسائل فنية قد يتدعها الفنان لهذا الغرض ؟ حقاً إن اتصالات الفنان الخاصة قد تجد منفذاً إلى أعماله الفنية ، ولكن كثيراً من علماء الجمال قد أوضحوا لنا أنه ليس يكفي أن يكون الفنان مشوب العاطفة حتى تجيء أعماله الفنية عامرة بالشخصية والأصالة والجدّة . فليس الفن مجرد عاطفة أو انفعال ، بل هو صنعة أو مهارة^(١) . ولعل هذا هو ما قصد إليه للثال الفرنسي رودان حينما قال : « حقاً إن الفن عاطفة . ولكن ، بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون للمهارة اليدوية ، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة خائرة مشلولة »^(٢) . فلا بد إذن من أن نعود إلى المعنى القديم للفن فنقول إنه ضرب من للمهارة التكنيكية .

(١) T. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles. »

P. U. F., 1954, p. 79.

(٢) A. Rodin: « L'Art », entretiens réunis par Gsell, Grasset.

1919. p. 7.

ثم إننا لنأخذى لماذا يحرص تولستوى (وغيره من علماء الجمال) على
الربط بين الفن والعاطفة ؟ إن الكثيرين يظنون أن الفن هو في صميمه لغة
العاطفة والحالات الوجدانية وللزاج الشخصى والمواقف الاتقالية . ولكن
أليس في استطاعتنا أن نوسع من معنى الفن فنقول إنه أسلوب خاص في نقل
تجربتنا الفردية والاجتماعية إلى الآخرين ، بما في ذلك إدراكنا ، وميولنا ،
وعاداتنا ، ومفاهيمنا ، وإراداتنا ، ومعتقداتنا ، وكل ما يندرج تحت مفهوم
« التراث الحضارى » بصفة عامة ؟ الواقع أن الانفعال والعاطفة ليسا إلا
مظهرين من مظاهر التجربة الفنية ، فليس ما يوجب استبعاد كل عنصر فكري
من دائرة « الفن » . وهنا نرانا مضطرين إلى أن نستشهد مرة أخرى برودان .
فنقول معه : « إن الفن هو التأمل . هو متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة .
ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة . هو فرحة القدقاء البشرى حين
ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون ، لكي يعيد خلقه مرسلًا عليه أضواء من
الشعور . الفن هو أسمى رسالة للإنسان ، لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى
يحاول أن يفهم العالم وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه » (١) . فليس
الفن إذن مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة ، وإنما هو — كما
سنرى بعد حين — لغة نوعية خاصة تعبّر عن حاجة الإنسان إلى الخلق
والإنتاج ، من أجل تحقيق ضرب من النشاط الإبداعى الذى يستطيع عنده
طريقه أن يخلق على الكون نفسه صبغة إنسانية محنة .

٤ — حقاً إننا كثيراً ما نربط الفن بالحلم ، فنقرر مع بعض علماء الجمال

أن « كل مهمة الفن إنما تنحصر في خلق عالم خيالي تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً بوجه مامن الوجوه لهذا العالم الذي نحيا فيه ^(١) » ، ولكننا نقفل عندئذ حقيقة هامة ، ألا وهي أن « الخيال » وحده لا يكون جوهر الفن ، كما أن « العاطفة » وحدها لا تكفي لتفسير العمل الفني . فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة ، أو حلم وخيال ، وإنما هو أيضا خلق وصناعة ، أو إنتاج ومهارة . ومعنى هذا عبارة أخرى أنه لا يمكن أن يكون هناك « فن » ، إن لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها في جسم معين هو ما نسميه بالأمر الفني . وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة ، أم قلنا إنه هو ولب ، أم قلنا إنه خلق للصور ، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال ، أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته ومزاجه وإحساسه بالقيم ، أم قلنا إنه مجرد تعبير عن اللاهيات ، فإننا لن نستطيع أن نذكر في جميع هذه الحالات أنه لا بد من أن يقترن الفن بنشاط مركبي إبداعى يكون هو الأصل في كل عمل فني . ومهما كان من أمر الحساسية الفنية التي ننسبها في العادة إلى جمهرة الفنانين ، بل مهما قلنا بأنه لا بد للفنانين من وجدان قوى وعاطفة جياشة حتى يدعوا ، فإنه لا بد لنا من أن نقر بأنه قد يكون للمرء مملوءاً عاطفة ووجداناً ، دون أن يكون في استطاعته التعبير عن أى شيء ^(٢) . حقا إن كل عمل فني يستلزم شعوراً عميقاً وعاطفة قوية ، ولكن من الواجب أيضاً أن يكون هذا الشعور واضحاً ، وأن تكون تلك العاطفة متبصرة ، لأنه بدون التماسك أو الارتباط أو الصياغة لن يكون الفن

Cf. Ch. Lalo : Introduction à l'Esthétique., Alcan, p. 29 (١)

H. Delacroix : « Psychologie de l'Art », Paris, Alcan, (٢)

1927, p. 147.

ممكناً على الإطلاق . قال فن (كما قال مالرو) ليس أحلاماً وإنما هو امتلاك
لنافية الأحلام^(١) .

وإذا كان الهذيان Le délire قد يعرف سبيله إلى الفن ، فإن هذا الهذيان
هو هنا دائماً هذيان قد أمكن التخلّب عليه أو التحكم فيه . ولعل هذا هو السبب
في أن كثيراً من علماء الجمال قد جعلوا من « الإبداع الفني » عملية بطيئة
لا مجرد إلهام مفاجئ . وهذا ما ذهب إليه على وجه الخصوص پول فاليري
Valéry حينما قال في المقدمة التي صدر بها دراسته لمنهج ليونارد دى فنسى :
« إن الآلهة لتجود علينا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا ، ولكن
علينا نحن من بعد أن نصوغ البيت الثاني » وهذا أيضاً ما عناه ألان Alain
في كتابه عن « تقسيم الفنون الجميلة » حينما كتب يقول : « إن القانون
الأسى في مضمار الابتكار البشرى هو أننا لا نخترع شيئاً إلا بالعمل » . ولنا
هنا بمعرض دراسة عوامل الإبداع الفني ، وإنما كل ما نود أن نشير إليه هو أنه
لا سبيل إلى تعريف الفن بالرجوع إلى مزاج الفنان أو حساسيته أو وجدانه
أو عاطفته أو إلهامه أو خياله أو ما إلى ذلك ، مادام الفن صناعة وعمل ، أكثر
مما هو حلم أو تخيل . وآية ذلك أن كثيراً من الفنانين لم يكونوا يتمتعون بخيال
أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس ، كما أنهم لم يكونوا يملكون من
العاطفة أكثر مما يملكه بعض الاتقيالين أو العاطفيين من سواد الناس .

والواقع أن للفن صبغة بنائية تجعل منه دائماً نشاطاً خلاقاً أو قدرة إبداعية .
وليس في عالم الواقع ، ولا في جنة للشكل الأعلى « معطيات مباشرة »

A. Malraux : « Création Artistique. » Paris, Skira, 1948. (١)

« *Données immédiates* » ، أو ماهيات جاهزة ، لن يكون على الفنان سوى أن يفردها على حدة ، لكي يكشف لنا عنها في وضوح وجلال . ولهذا يقرر الفيلسوف الفرنسي دلاكروا أنه لا بد للفنان من أن يكون لنفسه مميزات فنه ، مستعينا في ذلك بما لديه من قدرة بنائية أو تأليفية . وما دام الفن ليس تلقائية محضة ، بل تركيباً وبناء ، فلا بد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية ، وإرادة خالقة ، وعمل إنتاجي . وهكذا يخلص دلاكروا إلى القول بأن « الفن هو عبارة عن نشاط اصطناعي ... لأنه لا يمكن أن يكون نعمة فن حيث لا تكون هناك صناعة *Fabrication* ^(١) » . وأما عالم الجمال الفرنسي المشهور شارل لالو (١٨٧٧ - ١٩٥٣) فانه يقرر أن الفن — بالمعنى الواسع لهذه الكلمة — إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو التغير التي يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة ، أو هو على حد تعبيره يكون « الإنسان مضافاً إلى الطبيعة » . وبهذا المعنى يشمل لفظ « الفن » شتى الفنون للكيانكية والصناعية والتطبيقية ، بما في ذلك فن الهندسة وفن الطب وغيرها من الفنون التي تستلزم من للمهارة والصناعة ما قد يقرّبها من الفنون الجميلة كالأدب وللوسيقى والنحت والتصوير وما إليها . والاضطرر المشترك بين هذه الصور المختلفة من « الفن » إنما هو فكرة « الصناعة » أو « الإنتاج » ، أو ما كان يعبر عنه اليونان بلفظ « *پويطيقا* » الذي كان يعنى عندهم « الإنشاء » ، ولفظ « *تكنيك* » الذي كان يشير لديهم إلى « الصنعة » بمعنى عام . ولكن ، كلما ابتعدت هذه الفنون عن آلية الصناعة ، لكي تكتسب طابعاً حراً يدنو بها من الفنون الجميلة ، أصبح في وسعنا أن نجعل منها موضوعاً من موضوعات علم الجمال . وعندئذ لا بد

H. Delacroix : « *Psychologie de l'Art*, » Alcan, Paris, (١)

لهذه الفنون من أن تتطوى على إبداع خيالي ، وترف كالي ، وإيهام إرادي ،
وفاعلية تزييه ، ورمزية لاشعورية أو شعورية ، ونزوع غير مقيد نحو اللعب
أو اللهو أو المتعة^(١) .

ويذهب سوريو الى حد أبعد مما ذهب إليه لالو ، فيحاول أن يستبعد فكرة
« الجمال » من تعريفه للفن ، كما يرفض أيضا أن يدخل فكرة « اللهو »
أو « اللعب » في تحديده لضمون الفن ، بل يكتفي بأن يقول إن الفن هو نشاط
إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات . وهو يفسر هذا التعريف
بقوله إن معظم أفعالنا تتجه في العادة نحو « أحداث » ، في حين أن النشاط
الفني إنما يرمى إلى إنتاج « موجودات » أو تكوين « أشياء » . وهكذا يقرر
سوريو أن الفنون هي من بين جميع أوجه النشاط البشري تلك التي تتعوض صراحة
وعن قصد إلى صناعة أشياء ، أو خلق موجودات فردية *Etres singuliers* يكون
وجودها هو غاية تلك الفنون . وتبعاً لذلك فإن الصلة وثيقة في نظر سوريو
بين « الفن » و « الصناعة » ، لأنه كما أت لكل فن صناعته ، فإن كل
« صناعة » قد ترقى إلى مستوى « الفن » . وقد تقرب الفن من « اللعب »
Le jeu ؟ ولكن أي لعب هذا الذي ينطوي عليه بناء منزل أو تشييد كاتدرائية ؟
« هأنذا موجود بمنزل صديق لي ؟ وهأنذا أنتظر ... ثم هاهو صديق يشرع
في عزف الأجزاء الأولى من *Patbétique* . إن الباب لم يفتح ، ومع ذلك فقد
اقتحم علينا الحجرة كأننا ما ا لقد أصبحنا ثلاثة : فهذا أنا ، وذاك صديق ، وتلك
هي اللقطوعة للوسيقية^(٢) ! » .

Ch. Lalo : « Notions d'Esthétique. » P. U. F, Paris, (١)
1952, pp. 9—10.

E. Souriau: « La Correspondance des Arts. » Flammarion, (٢)
1947, p. 31.

أما في كتابه للشهور « مستقبل الاستطيقا » ، فإننا نرى سوريو يستخدم اصطلاحاً يونانياً قديماً في تعريف الفن فيقول إن الوظيفة التي يقوم بها الفن في نطاق تقسيم العمل الاجتماعي إنما هي وظيفة « سكيوپويطيقية » . skeuopoétique ، بمعنى أنه يخلق أشياء أو يصنع موجودات . وكلمة « شيء » (skens) باليونانية إنما تعني للتاع أو الإناء أو الأداة أو أى موضوع كائناً ما كان . فالصفة للميزة للفن في نظر سوريو هي أنه نشاط عملي يرى دائماً نحو إيجاد أشياء أو إنشاء موضوعات ، بحيث قد يكون في وسعنا أن نقول إنه ليس ثمة فن بدون « واقعية » réalisme (بالمعنى الذي نستخدمه حين نطلق على نظرية أفلاطون التي تزعم أن للآهيات أشياء لفظ الواقعية) . وحين يقول سوريو إن مفهوم « الشيء » متضمن بالضرورة في عمل الفنان ، فإنه يعني بذلك أن الفن هو في جوهره إحساس بالأشياء ، ومعرفة بأشكال الأشياء ، ورغبة في خلق ماهية على المادة نفسها . وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان إنما ينصب أولاً وبالذات على النظر إلى الأشياء نظرة صورية ، بوصفها أشياء فردية تتميز عن غيرها . والصورة الأولية للعمل الفني هي أولاً وقبل كل شيء (على حد تعبير سوريو) ماهية سكيو — مورفيه quiddité skeuomorphique ، أعني تصوراً أو مدركاً أو مفهوماً . ومعنى هذا أن الأفلاطونية لا تصدق في أى مجال قدر ما تصدق هنا في المجال الفني ، وعلى الأخص في الفنون الصغرى حيث لا تسيطر على العمل الفني الذي يتحقق في المادة سوى الرغبة في خلق « ماهية » على المادة نفسها . ومن هنا فإن الرسام ليس هو الرجل الذي يهتم بالأوراق والأقلام ، بل هو الرجل الذي يعني بدراسة انحناءات الأجسام الحية ، وتغيرات المنظورات في الأشياء ، والصور الجانبية الضائعة ، وما إلى ذلك من أشكال ... ولا شك أن الرسام قرنيه Vernet (١٧١٤ — ١٧٧٩) الذي رسم في عدة ساعات

لوحة رائعة تمثل فرساً ، قد أحسن الإجابة حينما رد على أولئك الذين عابوا عليه أنه قد غالى كثيراً في تقدير ثمن تلك اللوحة فقال : « إنكم لتخطئون ، فإننى قد قضيت أكثر من ثلاثين سنة في رسم تلك الصورة » ! أجل ، فإن دراسة الصور قد تستلزم أحياناً سنين طويلة يكتبني فيها الفنان بملاحظة الأشياء وتعمق أشكالها ودراسة ماهياتها ... الخ (١) .

من هذا نرى أن سوريو لا يريد أن يعرف « الفن » إلا بالاستناد إلى فكرة « الشيء » La chose . وهو حين يقول إن الوظيفة الخاصة التي يقوم بها الفن ذات صفة مورفولوجية ، فإنه يعنى بذلك أن الفن نشاط خلاق يرمى إلى إبداع أشياء . وهكذا يتابع سوريو بعض علماء الفن من الألمان (مثل ماكس دسوار Max Dessoir ، وإميل أوتيتس Emil Utitz) فيحاول أن يستبعد مفهوم « القيمة » Valeur من تعريفه للفن . وليس اللهم في هذا التعريف الجديد أنه يخلو من كل صفة ذاتية ، وأنه لا ينطوى على أى حكم معيارى ، وإنما اللهم أنه يدخل لأول مرة في مجال الدراسات الجمالية مفهوم « الشيء » الذى يحلله عادة علماء النفس والمناطقة ، فيفسح الطريق أمامنا لحل بعض المشكلات التقليدية في الفن ، ومن بينها على وجه الخصوص مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون . حقا إن في وسع الفنان أن يركب الصور ، دون أن يكون على علم واضح بقوانينها ، كما أن الإنسان البدائي قد يستطيع أن يشعل النار دون أن يكون على علم بطبيعتها ، ولكن مهمة عالم الجمال (على وجه التحديد) إنما تنحصر في تحويل تلك المعرفة التجريبية

E. Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique. » , Alcan, 1929 (١) , pp. 157 & 177.

التي يملكها البدع إلى معرفة نظرية . وقد يبق العلم بالصور لاشعورياً لدى الفنان خلال مرحلة الإبداع ، ولكن لابد من أن يحىء العلم الاستطيق فيقل المعرفة الباطنة في صميم النشاط الفني إلى دائرة الوعي أو الشعور . وإذن فإن الاستطيقا هي من الفن بمثابة العلم النظري من العلم التطبيقي المقابل له ، مادامت مهمتها إنما تنحصر في وصف الصور والعمل على تصنيفها^(١) .

هـ — وهكذا نرى أن تعريف سوريو لعن يطوى منذ البداية على رفض قاطع لكل محاولة يراد من ورائها فصل الصورة عن المادة (كما فعل أرسطو مثلاً أو كنت) . والواقع أن عالم الجمال لا يعرف سوى الملاء Plénitude والنظام ordre ، فهو يجهل الصورة الفارغة كما أنه يجهل أيضاً المادة الحالصة . وليس فعل التأمل (في نظره) عبارة عن نشاط ذاتي يخلع فيه التأمل صورة على الموضوع الذي يتأمله ، بل هو عملية إدراك تحيط فيها القدرات المتأملّة علماً بصورة الموضوع المركبة المستقلة . ومعنى هذا أن « الصورة » La forme ليست نتيجة مؤقتة لا تتقال عاطفي أو تأثر وجداني ، بل هي « كيفية » باطنة في صميم الشيء . فالصورة هي الشيء نفسه بوصفه موضوعاً ، لا مجرد امتداد محض . ولعل هذا أيضاً هو ما عناء فوسيون في كتابه « حياة الصور » حينما حاول أن يبين لنا أن موضوع الاستطيقا هو « عالم الصور » الذي هو في صميمه عالم « معطيات موضوعية » données objectives يتمتع بضرب من الاستقلال أو الاكتفاء الذاتي . وهنا يقول فوسيون إن « الصورة » La forme ليست مجرد خط ياني يرسم لنا سير حركة ما ، كما أنها ليست مجرد ظاهرة مصاحبة

(١) V. Feldman : « L' Esthétique Française contemporaine. » Alcan, 1936, p. 74.

للفعل ، وإنما هي شيء يتمتع بوجود خاص ، نظراً لأنها موضوع قائم بذاته .
ومعنى هذا أن « الصورة » هي شيء عيني يمكن أن نعه بمثابة بناء للكان
والمادة ، نظراً لأنها لا تتجلى إلا بفضل ضرب من التوازن في الكتل ، ونوع
من التمايز في الظلال والأضواء ، بل بواسطة مجموعة من السمات الخاصة ،
سواء أكانت معمارية أم نحتية أم تصويرية أم نقشية ... الخ . وعلى حين أن
الزوال موجود بوصفه ظاهرة مستقلة عن جهاز الأرصاد الجوية الذي يسجل
حركة البراكين والمتفجرات في داخل القشرة الأرضية ، نجد أن « العمل الفني »
لا يوجد إلا بوصفه « صورة » . فليس « العمل الفني » عبارة عن « منحني »
يمثل حركة سير الفن ، أو مجرد « أثر » trace يخلفه وراءه النشاط الفني ،
بل هو الفن نفسه ؛ أعني أنه ليس مجرد إشارة خارجية إلى الفن ، وإنما هو
القوة الخالقة أو المولدة للفن (١) .

ومهما كان من أمر تلك التعليقات أو المذكرات التي قد يكتبها إكابر
الفنانين عن موضوعاتهم الفنية ، فإن أكثرها روعة وأعظمها بلاغة لا يمكن أن
تتبادل بحال أي « عمل فني » . مهما كان من صاكنه . فليس في استطاعتنا أن
نستبدل بالعمل الفني اعتراف الفنان أو ترجمته الذاتية أو مذكراته الخاصة .. الخ .
وما دام « العمل الفني » هو جوهر كل نشاط فني ، فإن اهتمام عالم الجمال لا بد
من أن يتجه بأسره نحو « العمل الفني » وحده . . . و « العمل الفني »
oeuvre d'art — كما يقول فوسيون — هو الفن والفنان ؛ وهو مائل بين
أيدينا بوصفه كلا محسوساً له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة . وآية ذلك
أنه لكي يوجد « العمل الفني » ، فلا بد له من أن يستقل بنفسه وأن يدع حيز

H. Focillon : « Vie des Formes » 3 éd., P. U, F.1947, (١)
pp, 9-11.

التفكير لكي ينفذ إلى المكان ، كما أنه لا بد للصورة من أن تجيء فتخلع على المكان طابعها . وفي هذا الوجود الموضوعي الخارجي إنما ينحصر على وجه التحديد للبدا الباطن للعمل الفني . وحينما نكون بإزاء « العمل الفني » ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء شيء فريد يظهر فجأة دون أن يكون على غرار أى شيء آخر ، وكأن للوضوع الجمالي هو غارة تشنها الصور على دنيا الواقع (مهما كان من أمر القائلين بالمحاكاة في فن التصوير) . وربما كان « العمل الفني » هو وحده — بين شتى وقائع التاريخ وأحداث الحياة البشرية — أكثرها صلابه ، وأشدّها تمسكاً ، وأقواها كيانه . وآية ذلك أن « العمل الفني » ليس أثراً تحفظه الذاكرة أو يختزنه الشعور ، بل هو موضوع عيني أو شيء حي يشغل حيزاً في المكان . وهذا العمل الذي حققته اليد ، لا زال في استطاعة اليد أن تلمسه وتسايره فهو شيء حاضر ماثل أمامنا ، كما كان شيئاً حاضراً ماثلاً أمام الأقدمين . وإذا كانت الوقائع التاريخية هي مجرد ذكريات ، فإن العمل الفني هو واقعة حاضرة تتمتع بقوة « البينة » evidence . وإذا كانت كل آثار التاريخ هي في حاجة إلى قرائن أو أسانيد أو شهادة ، فإن العمل الفني هو الذي يشهد لنفسه . وليس يكفي لفهم « العمل الفني » أن نعدّه حلقة في سلسلة أو مجرد مرحلة من مراحل تطور حقيقة أخرى ، بل لابد لفهمه من أن ننظر إليه باعتباره واقعة إيجابية أو حقيقة متمايزة . وليس معنى هذا أن العمل الفني الواحد لا يدين لغيره بشيء ، أو لا يصدر عن أعمال أخرى سابقة ، أو أنه لا يشابه غيره على الإطلاق ، أو أنه لا يتدرج تحت أسرة فنية بينها ، أو أنه لا يقبل أى وصف أو مقارنة أو تصنيف ، أو أنه لا يملك أية صبغة فردية أو محلية ، وإنما كل ما هنالك أن العمل الفني لابد من أن يتطوى على شيء فريد لا سبيل إلى تفسيره بغيره أو إرجاعه إلى غيره . فالعمل الفني هو بمعنى ما من المعاني

« نسيج وحده » ، وهو لهذا يستأثر بكل انتباه عالم الجمال ، بوصفه جوهر النشاط الفني نفسه (١) .

٦ - فهل نعرف « الفن » بالاستناد إلى مفهوم « العمل » (الفني) ، فنقول مع سوريو مثلاً إن الفن هو في جوهره نشاط تأميسي أو بنائي *Activité instauratrice* ؟ أو هل نقرر مع بعض علماء الجمال للعصرين أنه ليس من شأن الدراسة الاستيطيقية أن تضعنا بازاء « فنانين » أو « مبدعين » ، وإنما هي تضعنا وجهاً لوجه أمام « أعمال » فنية ، و « موجودات » مبدعة ؟ الواقع أننا مضطرون إلى الاعتراف بأنه لا يمكن أن تتحقق « التجربة الفنية » إلا على صورة « عمل فني » ، فلن يكون في وسعنا أن نعد الفن مجرد تفكير شخصي أو تأمل ذاتي يقوم به الفنان ، وإنما سنجد أنفسنا متقادين إلى التسليم بأن الفن أيضاً هو مجموع « الضرورات » التي تفرض نفسها على الفنان ، بوصفها معياراً وسنداً يستعين بهما في صميم تجربته الاستيطيقية (٢) . وحسبنا أن ننظر إلى أي موضوع فني ، حتى نتحقق من أنه لا بد من أن يحىء منطقياً على أثر ما كن مسار حقه النشاط البشري في حركته الإنتاجية ، بحيث أن هذا « الأثر » ليدو لنا بمثابة للظهر الأوحى لا بد لنا من أن نعمل له ألف حساب ، فالفن لا يوجد إلا حينما تبكون « اليد » قد تحركت ، سواء أكان ذلك لكي تخط كلمات ، أم لكي تحدث إيقاعات ، أم لكي تحقق بعض اللغات ، أم لكي تسجل .

(١) H. Focillon: « Généalogie de l'Unique » in « Deuxième Congrès International d'Esthétique » . t. II., 'Alcan, 1937, pp. 120—127.

(٢) E. Souriau: « Correspondance des Arts , - Flammarion, 1947, Paris, p. 25.

تسجل بعض الأصوات ... الخ . وبهذا المعنى قد يصح أن تقول إن للوضوع الجمالى هو أولاً وقبل كل شيء أثر لفعل ، أو ثمرة لفاعلية ، أو نتيجة لعملية . وربما كان هذا هو ما عناء ريمون باير حينما كتب يقول : « إن فى الفن مساراً سحرياً آتياً (أو مساراً يريد أن يكون كذلك) ، ألا وهو ذلك الذى نلمحه لدى كبار الرسامين حيث نرى انتقالاً عجيباً يتم كالسحر من اللوضوع إلى العين ، ومن العين إلى القلم^(١) » . فالهم فى الفن هو أن تجيء اليد فتحدث « أثراً » ؛ لأن هذا « الأثر » نفسه هو الفن ، والفنان ، وللوضوع الفنى طى السواء . وحينما يمتضى قوس الفن المنعكس من الإحساس إلى اليد ، فهناك لابد للجميل من أن يتسجل على شكل « ناتج » *Produit* يكون مظهرًا للانتصار اليدوى أو النجاح الصناعى . وهكذا نرى أنه ليس فى الفن زرجية ، لأن الفنان لا يعرف التأمل السلبى ، بل هو فى صميمه إحساس لا يكمل ، ونظر لا يعرف الإعياء ، ونشاط لا موضع فيه لأية استيقا سلبية . وعبثاً يحاول البعض أن يفسر الفن بالفلسفة ، فإن الفن ليس من الفلسفة فى شيء ، أو ربما كان الأجدر بنا أن نقول إنه لو كان للفن مذهب فلسفى لما كان شيئاً آخر سوى « فلسفة النجاح » *Philosophie de la réussite* . فما يفسر الفن إنما هو تلك الواقعية الفعالة التى توجه سائر الأعمال الفنية . ولهذا يقرر باير مرة أخرى « أن فى أعماق كل عمل فنى متحقق ، إنما يكمن الدليل القاطع على تهافت المثالية^(٢) » .

اليس الفن هو من بين شتى القوى الروحية التى يملكها الإنسان تلك القوة

(١) و (٢) R. Bayer: «Essais sur La méthode en Esthétique.»

1953, pp. 109, 113.

(م ٣ — مفككة الفن)

الحلاقة التي تستطيع أن تبني عالماً بأكمله ؟ أليس الفن هو ذلك الساحر العجيب الذي يوجه إلى العدم ضربة قاضية حين يدفع إلى الوجود بمخلوقاته اللامادية (كالسيمفونيات ، والمقطوعات الموسيقية ، والملاحم الشعرية) وموجوداته المريسة التي تحتل مكانها تحت الشمس (كالكتدرائيات ، والأهرامات ، والسلالات .) ؟ إذن فما أحرانا بأن نقول إن الفن هو أسلوبنا البشري في خلق عالم يكون غريباً عن « الواقع » ؛ عالم لا يكون مناظراً له ، ولا يمكن وصفه بأنه مجرد تعبير عنه (١) ... أما تلك « المخلوقات » التي يدعها الفنانون ، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان ، فهي كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة « الفن » ، ولكنها في الحقيقة مختلفات متباينات : إذ ما الذي يجمع بين الكاتدرائية الشاهقة التي تصاعد أعمدتها الهائلة نحو السماء ، والسيمفونية الرائعة التي تتوالى أنغامها للعقدة حاملة في ثناياها أعمق معاني اللانهاية ، واللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات ، والقصيدة الرقيقة التي تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان ؟ نقول ما الذي يجمع بين كل تلك « الأعمال الفنية » للتوعة اللبائية ، إن لم تكن هي تلك « القدرة الإبداعية » التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الوجود مخلوقات جديدة لم تكن منتظرة ، أو لم يكن وجودها في الحسبان ؟ الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام أم الرخام أم الأنعام أم الألوان ، فإنه ما يخلقها الفنان لا بد من أن يكون عملاً فردياً يتسم بطابع خاص أو أصالة شخصية ، بحيث يصح أن نقول عنه إنه « نسيج وحده » . وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا (بمعنى ما من المعاني) إن الفن هو هذا الشيء المشترك الذي يجمع بين الكاتدرائية والسيمفونية ،

بين للنحوت والمنقوش ، بين للنظوم والنغوم ؛ أو هو ما يسمح لنا بأن نقارن
التصوير بالشعر ، والمعمار بالرقص ، والموسيقى بالنحت (١) .

غير أننا لا بد من أن ندخل في حسابنا عند تعريفنا للفن واقعة هامة أغفلها
كثير من علماء الجمال ، ألا وهي أن التجربة الاستطبيقية لا تقتصر على الخلق
والإبداع ، وإنما هي تشمل أيضاً التدفق والشاركة الفنية . فليس الفن مجرد
خلق لصور أو إبداع لأشياء ، وإنما هو أيضاً نشاط تولد عنه منتجات تصلح
لأن تكون بمثابة منبهات أو مؤثرات تثير لدينا بعض الاستجابات المرضية .
فالعمل الفني هو « منبه » أو « مؤثر حسي » يولد لدينا مجموعة من الأرجاع
الجمعية والنفسية ، ويستثير بالضرورة انتباهنا وملاحظتنا . وحينما نكون بإزاء
العمل الفني ، فإنه لا بد من أن نجىء بعض الموجات الضوئية أو الصوتية أو أية
وسائل فيزيقية أخرى ، فنبه أعضاءنا الحسية وجهازنا العصبي ومراكزنا الحسية ،
لكي تدفع بها إلى الاستجابة لذلك التنبيه ، فنقوم عندئذ بأداء بعض الأفعال التي
تتفق مع طابعنا الخاص ، وحالاتنا النفسية ، واتجاهاتنا العقلية ... الخ . وسواء
أكان العمل الفني عبارة عن لوحة ، أم كان عبارة عن سيمفونية (مثلاً) ، فإنه
لا بد من أن يجيئ « منظوماً على تنظيم خاص للمنبهات في المكان أو في الزمان
(أو في الاثنين معاً) ؛ وهي المنبهات التي تتألف على شكل خطوط ومناطق
ألوان في الفن البصري ، بينما تراها تتألف على شكل أصوات في الفن السمعي .
وإذا كنا نسمي « العمل الفني » باسم « الموضوع الاستطقي »
« *Objet esthétique* » ، فذلك لأنه يستثير اهتمامنا بوصفه موضوع انتباه

Et Souriau « *La Correspondance des Arts.* » Flammarion, (١)

وتأمل . حقا إن بعض مناظر الطبيعة (كغروب الشمس أو تفتح الزهر) يمكن أن تصبح موضوعات استيطيية ، ولكن « الفن » لا يشمل إلا صنائع الخلق البشرى . وما يميز الفن عن العلم إنما هو على وجه التحديد هذا الدور الهام الذى تلعبه الحواس فى دائرة الخبرة الجمالية (كما هو الحال مثلا فى الموسيقى والتصور وثنى فنون التزيين) ، فضلا عما فى الفن من اعتماد على الخيال (كما هو الحال مثلا فى الأدب) . فلا بد لثنى المنهات الاستيطيية من أن تمثل أمام الحس أو الحواس ، حتى يكون فى وسعها أن تستثير لدينا استجابات التأويل أو التخيل أو التأمل أو الانفعال ... الخ . وليس من شأن الفن بالضرورة أن يستثير الإحساس والخيال بنفس الدرجة ، ولكنه لا بد من أن يحس الواحد منها والآخر على السواء . فالرواية مثلا تغترق العينين لكنى تتجه نحو الخيال ، فى حين أن « الصوناتة » La sonate تتجه مباشرة نحو الإدراك الحسى . ولكن ليس هناك عملياً أى إدراك حسى بدون إثارة للذكريات والصور الذهنية المختزنة^(١) . وهكذا ننتهى إلى القول بأن كل محاولة يراد بها تعريف الفن ، لا بد من أن تضعنا فى نهاية الأمر وجهاً لوجه أمام « العمل الفنى » بوصفه ذلك « الموضوع الاستيطيى » الذى ندركه أولاً وقبل كل شئ عن طريق الحس . فلا بد لنا إذن من أن نتجه إلى دراسة « العمل الفنى » بصفة عامة ، حتى نقف على طبيعة تركيبه البنائى .

Th. Munro: « Les Arts et leurs relations mutuelles, » (١)
P. U F., Paris, 1954, traduit par J. M. Dufrenne, pp. 99 — 100.

الفصل الثاني

العمل الفني

بناؤه ، وعناصره

٧ — إذا كان من شأن علم الجمال (الاستطيقا) أن يضئنا وجهاً لوجه أمام « العمل الفني » فذلك لأن نقطة البدء في كل دراسة استطيقية إنما هي الإدراك الجمالي الذي فيه نرى المحسوس بكل أمانة ووفاء ، فلا يلبث « العمل الفني » أن يتبدى لنا بوصفه « موضوعاً استطيقياً » . وسواء أ كنا بإزاء أعمال فنية ذات صفة مكانية (كاللوحات والتماثيل مثلاً) ، أم كنا بإزاء أعمال فنية ذات صفة زمانية (كالسيمفونيات وللقطوعات للموسيقى عموماً) ، فإننا في كلتا الحالتين لا بد من أن نلاحظ أن للعمل الفني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعاً حياً يتصف بالتماسك والانسجام من ناحية ، كما أن له مدلوله الباطني الذي يشير إلى موضوع خاص ويعبر عن حقيقة روحية من جهة أخرى . فلا بد للعمل الفني من بنية « مكانية » تعد بمثابة للظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه للموضوع الجمالي ، كما أنه لا بد أيضاً من بنية « زمانية » تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملاً إنسانياً حياً . وتبعاً لذلك فقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن ثمة عناصر ثلاثة لا بد من أن تدخل في تكوين العمل الفني ، ألا وهي على التتابع : للادة ، والموضوع ، والتعبير .

فإذا نظرنا الآن إلى العنصر الأول من هذه العناصر الثلاثة ، وجدنا أن

لكل فن مادته ، يستوى في ذلك أن تكون هي اللفظ أم الصوت أم الحركة أم الحجارة ... إلخ . ولكن للمادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استيطيقية ، إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فخلقت منها « محوساً جمالياً » نضر حين نكون بإزائه أنه قد اكتسب ليونة وطواعية بعمل للهارفة الفنية . والفن الذي يستشعر فيه الفنان مقاومة المادة أكثر مما يستشعرها في أى فن آخر ، إنما هو فن « للعمار » . ولكن « النحت » أيضاً قد لا يقل عنه إحساساً بما في المادة من عصيان وتمرد ، فقد روى عن ميكائيل أنجيلو أنه كان يصنع تماثله في سورة من العنف والغضب والهاياج ، حتى أنه كان يقول لسائليه عن سر هذا الهاياج : « إننى لأبغض تلك الحجارة التى تصلنى عن تماثلى » ... ولا بد للمادة من أن تبدى كل ثرائها الحسى على يد الفنان : فإنه ليس للفروض فى « العمل الفنى » أن يزول منه كل أثر من آثار المادة ، بل المفروض فيه أن تتضافر سائر العناصر المادية المستخدمة فى تركيبه بحيث تتعاون جميعاً على خلق ذلك « المحسوس الجمالى » الذى لا بد من أن يستأثر باتباعها . ومعنى هذا أن مادة « العمل الفنى » ليست مجرد شئ قد صنع منه هذا العمل ، وإنما هى غاية فى ذاتها بوصفها ذات كفيات حية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالى . فالحجارة التى قد صنع منها هذا التمثال أو ذاك ليست مجرد حجارة ، وإنما هى حجارة تبدى أمام أنظارنا أحجاماً خاصة ، وانسجاماً فى النسب ، وتأثيرات ضوئية معينة تظهر على سطوحها إلخ . وهذه للظاهر الحسية العديدة هى التى تذكرنا بأن التمثال الذى نراه لا ينطوى على مادة خام ، بل هو ثمرة لعملية استيطيقية قد عايشها المادة ، فاستحالت على يد الفنان إلى « مادة جمالية » . ومن هنا فإن جمال « العمل الفنى » لا ينحصر بالضرورة فى جمال الموضوع الذى يمثله ، بل هو يتجلى أولاً وبالذات

في صميم مظهره الحسى . ولهذا فإن دعاة « النحت المجرد » sculpture abstraite يحاولون اليوم أن يروضوا عيوننا على التمتع بالمظاهر الحسية وحدها ، فترام يغفلون أهمية الموضوع ، ويضعون أمام أنظارنا بعض « المظاهر » apparences التى يقدمها لنا الخشب أو الحجارة ، بدعوى أن المهم فى الفن ليس هو قهر المادة على محاكاة بعض الموضوعات ، بل اتخاذها وسيلة لإظهار كل مافى الحسوس من بريق وبهاء ورواء (١)

والواقع أننا لو رجعنا إلى بعض كبار الثالين المعاصرين ، لوجدنا أن فن النحت عندما لم يعد يعنى تجسيم صورة فينوس بالرخام ، أو تمثيل منظر أسد يحتضر بالحجارة ، أو تجسيد صورة أى إنسان أو حيوان بالخشب ، وإنما أصبح فن النحت عندما يقوم على دراسة بنية المادة المستعملة فى النحت (ولسكن الحجارة مثلا) من أجل معرفة درجة صلاحيتها وطريقة استجابتها للآلة التى يقدها المثال . الخ . وهكذا نرى هنرى مور (مثلا) Henry Moore يهتم بمعرفة الطريقة التى استجابت بها الحجارة لشئى المؤثرات الطبيعية من رياح وعواصف وسيول ، على اعتبار أن هذه كلها هى التى كشفت لنا عبر الزمان عن الصفات الباطنية أو الكيفيات الكامنة فى صميم الحجارة . ثم هو بعد ذلك يسائل نفسه عن الشكل الذى يمكن أن يحققه على أحسن وجه فى تلك الكتلة المينة من الحجارة المائلة أمامه ؛ فإذا افترضنا مثلا أن هذا الشكل إنما هو صورة لامرأة مستلقية على الأرض ، كان على المثال أن يتخيل الوجه الذى يمكن أن تكون عليه هذه المرأة لو أن اللحم واللحم استحالوا إلى تلك الحجارة المائلة أمامه ، بما لها من قوانين خاصة تتحكم فى شكلها

M. Dufrenne: «Phénoménologie de L'Expérience (١)

Esthétique», Paris., P.U. P., vol.I., 1953., pp. 377— 380.,

وبنيها . وقد سار هنري مور على هذا النهج فقدم لنا تمثالا لامرأة راقدة قد استحال جسدها (في مظهره العام) إلى سلسلة من التلال ، وتبعاً لذلك فقد أظهرنا هذا المثال الإنجليزي للشهور على أن فن النحت لا يقوم على محاكاة الأشكال أو نقل السمات أو ترديد الصور ، وإنما هو في صميمه ترجمة للمعنى من مادة إلى أخرى . وبهذا المعنى تصبح مهمة النحات (كما هو الحال بالنسبة إلى أي فنان آخر) هي السهر على تربية المادة ، حتى ينتقل بها من حالة وجود مختلط تصني إلى حالة وجود منتظم عقلي^(١) .

يبدو أنه إذا كانت للواد المستخدمة في بعض الفنون (كالعمارة والنحت) تكاد تغطي على « المحسوس الفني » نفسه ، فإتينا نلاحظ في فنون أخرى أن اللواد المستخدمة في تحقيق العمل الفني لا تكاد تفصح عن كفاءتها الخاصة ، كما هو الحال مثلاً في التصوير أو الموسيقى . والظاهر أن الفنون التمثيلية إنما تستخدم وسائلها المادية للتعبير عن الموضوع المراد تصويره ، فهي قلما تدع للمادة سبيلاً إلى الظهور في صميم العمل الفني . وهذا ما قد يسمى المثال جاهداً (أحياناً) في سبيل الوصول إليه ، فزاه يعتمد إلى الاستهانة ببعض القواعد الهندسية في سبيل تكوين عمل فني لا يكون وليد الصنعة المادية وحدها . وكثيراً ما يكون جمال الكاتدرائية راجعاً إلى أن كل منظور فيها يحطم قواعد التناظر ويستبين عبادىء التنظيم الهندسى ، فلا تبدو الكاتدرائية بمثابة بناء يقوم ارتفاعه على الحساب الرياضى ، بل تبدو الهندسة فيها بمثابة نغمة صغيرة متصلة في « مزوفة » المنظر (العام) بما فيه من أنغام عديدة متباينة . ونظراً لأن العنصر الهندسى

Herbert Read : «The Meaning of Art», A Pelican Book, (١)

1954, p. 180 — 1.

لا يكفي لإشاعة الجمال في العمل الفني ، فإن المثال كثيرا ما يسير هواء في الخروج على القاعدة ، فقرأ يستهين بالقوانين المجردة ، ويدخل على المادة نماذج لم تكن في الحسبان ، وكأنما هو يشعر بضرورة تبدي « المحسوس الفني » من خلال المادة الجامدة بتقلها وكثافتها وصلابتها ونسبها الرياضية الصارمة ! ولكن غثا يحاول المثال أن يتمرد على الطابع المجرد لتلك المادة الصلبة التي يود لو استطاع أن يتخلص من انتظامها الهندسي ، فإن النحت إن هو إلا رسم في المكان ، وبالتالي فإن كفياته باطنة في صميم المادة نفسها . وهكذا يظل « المحسوس » Le sensible في النحت عاجزا عن الانتظام في نسق واسع مرن شديد الانساق ، كما هو الحال (مثلا) في الموسيقى أو التصوير حيث لا يتقيد الإبداع الفني كثيرا بالمواد التي يستخدمها الفنان في تحقيق عمله الفني^(١) .

ومع ذلك فإنه لابد في سائر الفنون من أن يتم تنظيم « المحسوس » وتركيبه بحيث يتسنى إدراكه دون لبس . وهنا لابد لكل فن من أن يستعين بطائفة من الأشكال المتسقة والنماذج الإيقاعية من أجل تنظيم « المحسوس » بالغة التي تتوافق مع ما يريد التعبير عنه . وسواء نظرنا إلى الموسيقى أم إلى التصوير أم إلى الرقص ، أم إلى الشعر ، أم إلى اللها ، أم إلى النحت ، أم إلى المسرح ، فإننا لابد في كل هذه الحالات من أن نجد أنفسنا بإزاء ضرب من التسلسل الفني أو التنظيم الجمالي ، سواء أكان ذلك على صورة سلم من الأتغام gamme de sons ، أم من الألوان ، أم من الحركات ، أم من الكلمات ، أم من الخطوط والسطوح ، أم من الشخصيات . .

J. Dufrenne : « Phénoménologie de L'expérience (٢) esthétique., vol. 1, p. 282.

الح . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إن ترتيب ظهور الشخصيات واختفائها على خيبة للشرح لابد من أن يخضع لضرب من التنظيم الفني الذي يجعل من الشخصيات ما يشبه قطع الشطرنج في تحركها وفقاً لحطة منهجية سابقة . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن في للشرح ضرباً من اللعب الفني بالشخصيات ، من حيث هي نماذج بشرية تظهر وتختفي ، وتتلاقى لكي لا تلبث أن تفرق ، وتتشابك وتتداخل في علاقات مستمرة قوامها الحضور والغياب .. الح . ولا بد في هذا التنظيم الجمالي لمواد العمل الفني من أن تكون هناك عناصر ظاهرة بارزة ، وأخرى مستترة متوارية ، بحيث تبرز الأشكال الرئيسية للعمل فوق « أرضية » من الأشكال الثانوية . ومن هنا فإن الفنان قد يدع جانباً من اللادة التي يشكها في حالة بدائية أولية ، وكأنها هي « أرضية » جامدة لم تمتد إليها ، حتى يبرز أمام أنظارنا تلك الجوانب الهامة التي تضيء على المحسوس كل قوة وشدة وحيوية ، فيبدو العمل الفني أمامنا « موضوعاً جمالياً » يتمتع بحضرة قوية عنيدة ملحة تفرض نفسها على الأنظار . وهكذا قد يوجد في الموهب ما يشبه الضوضاء ، ولكنها ضوضاء متخفية ليس من شأنها سوى أن تبرز الأتقان ، كما قد يوجد في التصوير ما يشبه الغمام ، ولكنه غمام رمادي يستخدمه للصور لكي يبرز ماعداء من ألوان ، أو قد يوجد في الرقص ما يشبه للشي العادي ، ولكنه مثنى فني يؤذن بالوثبة العالية ، أو قد يوجد في المعمار ما يشبه الحجارة الكثيفة المتكتلة ، ولكنها حجارة لا تلبث الحياة أن تشيع فيها بمجرد ما تلتف حولها الأعمدة والألواح الزجاجية الملونة ... الح .

ولا بد للعمل الفني من أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة ، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته ، فإن هذه الحركة هي الكيفية بأن تخضع عليه طاباً زمانياً يجعل منه موجوداً حياً تشيع فيه الروح . ومعنى هذا أن

« العمل الفني » لابد أن يصدر عن مهارة إبداعية تركب الحركة ابتداء من الساكن ، وتحقق « الزماني » *le temporel* ابتداءً من « المكاني » *le spatial* . وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل فرض ضرب من « الوحدة » على ما في موضوعه من « تعدد » في الأشكال أو الحركات أو الصور . وحين يتلاعب الفنان بما في موضوعه من عناصر متشابهة وأخرى مخالفة ، فإنه قد يستطيع عن هذا الطريق أن يخلع على عمله الفني إيقاعاً خاصاً يكسبه صفة زمانية حية . وهنا يجيء التكرار ، والترديد ، والتناظر ، والمقابلة ، فتكون جميعاً بمثابة ظواهر فنية تساعد على إبراز « الإيقاع » ، وإظهار « التسوية » وإيضاح « الجدة » ، واجلاء عنصر « الزمان » . ولكن المهم في العمل الفني ألا تغطي وحدته على تنوعه ، وألا يغطي تنوعه على وحدته ، بل يظهر تنوعه وحدته على الاعتراف بأنها « وحدة تنوع » *unité d'une variété* . وهكذا نرى أن التنظيم الفني للفنود الحالم لابد من أن يفضى إلى ادخال عنصر « الزمان » في صميم بناء « العمل الفني » . وحتى في الفنون المكانية ، نجد أن من شأن التابع المكاني نفسه أن يوحى بالزمان . وحينما ينفذ عامل « الإيقاع » إلى صميم « المادة » ، فإنها تستحيل عندئذ إلى « موضوع استطيق » يتمتع بكيفية زمانية . وليست حياة الموضوع الاستطيق سوى تلك الديمومة الباطنة التي تشيع فيه حين يبدو أمامنا وكأنما هو يتجه بنهامه نحو معناه ، محققاً ذاتية تعبر عما فيه من وحدة كلية باطنة^(١) .

٨ — أما إذا نظرنا إلى العنصر الثاني من عناصر « العمل الفني » ، فنستجد

M. Dufrenne : « Phénoménologie de L'expérience esthétique » (١)
vol L 1, p. 387 .

أنفسنا بإزاء ذلك « الموضوع » le sujet الذى يمثله اللوحة أو التمثال أو القصيدة أو الرواية ... الخ . وهنا ينتظم المحسوس الجمالى على شكل « علامة » أو « أمانة » signe ، فيشير الى شىء أو حقيقة أو قضية أو ظاهرة أو واقعة أو أى « موضوع » آخر من الموضوعات . ولكننا بمجرد ما نتحدث عن « الموضوع » الذى يمثله « العمل الفنى » ، فإننا سرعان ما نصطدم بمشكلة هامة ألا وهى أن الفنون جميعاً ليست بالضرورة ذات طابع « تمثيلى » représentatif بل قد تكون هناك فنون لا تنطوى على « موضوع » ، كما هو الحال مثلاً فى العمار والموسيقى . وإلا ، فما الذى يمثله هذا العبد أو هذه الآنية الخزفية ، أو تلك السيفونية . . الخ ؟ بل إننا حتى لو نظرنا إلى بعض النزعات الفنية المعاصرة فى مضمار التصوير أو النحت ، لوجدنا أن هناك تصويراً مجرداً ونحتاً مجرداً يكاد يختفى منهما عنصر التمثيل أو الموضوع أو المعنى . وحسبنا أن نلقى نظرة على بعض لوحات وتماثيل الفنانة الإنجليزية بربارا هيوورث Barbara Hepworth ، أو على بعض تماثيل الفنان الإنجليزي هنرى مور Henry Moore ، أو على لوحات بعض المصورين الفرنسيين من أمثال بيكاسو Picasso وبراك Braque وغيرهم ، لكى نتحقق من أن الفن قد يضرب صفحاً عن الطبيعة ، فلا يهود بهم بتصوير مناظر أو تمثيل موضوعات ، بل يقتصر على التلاعب بالصورة المجردة والأشكال الهندسية . وهذا ما فعله على وجه الخصوص المصور الهولندى المعاصر موندريان Mondrian حينما حاول أن يجعل من فن التصوير مجرد « تنظيم صوري » يقوم على تجريد ضروب الانسجام الجوهريّة الكامنة فى الكون الطبيعى . وهكذا فقد الفن على يد بعض المصورين المعاصرين طابعه التمثيلى ، فأصبح « فناً مجرداً » لا شأن له بكل ما يبدو « الصورة

ولكن هل يكون معنى هذا أنه لم يجد للموضوع أى دور يمكن أن يضطلع به صميم «العمل الفني» ؟ أو هل يكون في وسعنا أن نقول إن الفنون جميعا قد أخذت تمحذو حدو الموسيقى في الاستغناء عن «الموضوع» أو «المعنى» أو «المضمون» ؟ هذا ما يرد عليه البعض بالنفي ، فإن الموسيقى نفسها قد تمهد إلى المحاكاة ، فتحاول أن تقحم نفسها على ميدان الفنون التمثيلية . هذا إلى أن نعمة فنونا لا يمكن أن تقوم بدون «الموضوع» ، كالنثر أو الرواية أو التمثيلية ، ما دام من المستحيل على «اللفظ» أن يفقد وظيفته الأصلية بوصفه حاملا لمداول أو معنى . وإلا ، فإذا عسى أن تكون جدوى الرواية إن لم تكن تحمل معنى ، أو ما ذ عسى أن يكون جوهر المسرحية إن لم تكن تنطوى على موضوع ؟ أما فيما يتعلق بالفنون التجسيمية فإن الاستخفاف بقيمة «الموضوع» لم يبدأ إلا منذ عهد قريب حين شرع الفنانون يوجهون اهتمامهم نحو «الطراز» *le style* أكثر مما يوجهونه نحو «المضمون» *le contenu* ، وحين أخذ المصورون ينادون بأن قيمة العمل الفني لا تقاس بقيمة موضوعه ، كما أن جمال اللوحة لا يقاس بجمال النموذج الفني تمثله . وهكذا أصبح المثل الأعلى لتصوير المجرد (كما هو الحال أيضا بالنسبة إلى النحت المجرد ، والشعر المجرد) أن يتحرر من أسر «الموضوع» لكي يستحيل إلى ضرب من الموسيقى . فلم يتجه الفنانون نحو التحرر من سطوة «الموضوع» إلا حينما أرادوا للفن أن تكون له لغته الخاصة التي لا يكفي لفض أسرارها أو حل ألغازها أن

(١) Herbert Read : « The Philosophy of Modern Art » , (١) Faber, London, 1951, Ch. V. (Realism & Abstraction in Modern art) , pp. 88—104.

يكشف الجمهور ما مثله أو صورته أو تشير إليه. السنا نظن في كثير من الأحيان أن إدراك « العمل الفني » إنما يعنى فهم « الموضوع » الذى يصوره ؟ السنا نعتقد أن تذوق اللوحة إنما يعنى إدراك ما تحويه من مناظر ، وكأنما يكفى أن يدرك المرء أن هذه لوحة لجيل أو لمنظر ريفى أو لعائلة مقدسة ، حتى يكون بذلك قد وفاها حقها من التقدير الفني ؟ بل ألا يحدث أحيانا أن يقع الفنان نفسه فريسة لسحر « الموضوع » ، فيحاول أن يتخذ من فنه وسيلة للافتعاش أو الاثارة أو الإغراء ، كما هو الحال فى الفن الأكاديمى مثلا ، دون أن يفتن إلى أنه بذلك إنما ينتهج أيسر السبل ، لكي يرضى الجمهور على حساب الفن نفسه ؟

الواقع أنه إذا كان كثير من الفنانين المحدثين قد بالغوا فى اصطناع التزعة التجريدية ، حتى لقد أراد قوم منهم أن يستبعدوا « الموضوع » تماما من صميم بناء العمل الفني ، فما ذلك إلا لأنهم قد شاءوا أن يقدموا لنا الدليل القاطع على أنه ليس أضمن فى الخطأ من أن نستبد إلى « الموضوع » وحده من أجل الحكم على القيمة الجمالية للعمل الفني . وعلى حين أن صغار الفنانين قد يجدون أنفسهم مدفوعين إلى اختيار « موضوعات » هائلة من أجل استمالة أنظار الناس إلى أعمالهم ، نجد أن كبار الفنانين قلما يمددون إلى المبالغة أو التهويل أو الإغراق فى اختيار موضوعاتهم ، لأنهم يعلمون حق العلم أن بساطة الموضوع قد لا تعارض مطلقا مع أصالة التعبير وقوة الصورة . وكثيرا ما تكون للصورة الأولوية (فى نظر الفنان) على المضمون ، فنراه لا يضع « الموضوع » إلا فى الاعتبار الثانى ، واتقا من أن مهمته الأولى إنما تنحصر فى خلق عالم متنسق من الصور الحية . وإذا كان بعض علماء الجمال قد عرفوا الفن بأنه « إرادة الصورة » — will to form — فما ذلك إلا لأنهم قد فطنوا إلى أن « العمل الفني » هو فى

جانب كبير منه مجرد خلق لمجموعة من « العلاقات الصورية »^(١) ، ويرى في هذا العدد عن المصور الفرنسي المشهور دوجا Degas ، أن أحد البورجوازيين سأله يوما في حلة افتتاح لمعرض فني من معارضه ، وكان يضم لوحة الأميرة تخرج من قصر أبيها (Oaleswinthe sortant du palais de son père) « ولكن لماذا تخرج هذه الفتاة ؟ » ، فما كان من دوجا سوى أن أجابه بقوله : « لأنها ليست متوافقة مع أرضية اللوحة » ، ويرى كذلك عن دوجا نفسه أنه مضى يشكو يوما إلى مالارميه Mallarmé حاملا « قصيدة » sonnet كتبها بد جهد جهيد ، وهو يقول : « لقد عانيت الأمرين ، على الرغم من أنني لم أشرع في كتابة هذه القصيدة إلا وفي ذهني فكرة جميلة مكتملة الوضوح » . فما كان من مالارميه سوى أن أجابه بقوله : « حسنا يا دوجا ، ولكن القصيدة لا تصنع من أفكار ، وإنما هي تصنع من الفاظ »^(٢) .

غير أن علماء النفس لن يجدوا أدنى صعوبة في أن يبينوا لنا أن نعمة علاقة وثيقة بين « الموضوع » و « الإبداع الفني » ، بدليل أن اختيار الفنان لموضوعاته يكاد يكشف لنا عن طبيعة شخصيته ، حتى أننا قد نستطيع أن نتعرف على شخصية الفنان من أسلوبه في اختيار موضوعاته . حقا إن المصور الفرنسي المشهور أوجين دلا كروا E. Delacroix قد ذهب إلى أن « الموضوع » إن هو إلا مناسبة عارضة يختارها الفنان ، أو « ذريعة » خاصة يصطنعها اصطناعا ، ولكن

Herbert Read: « The Meaning of Art. » A Pelican-Book, (١)

1954, pp. 31 & 160.

Raymond Bayer : « Traité d' Esthétique. » Paris, Colln, (٢)

1956, p. 209.

الحقيقة هي أن تكرر موضوعات بعضها لدى فنان بعينه ليس أمراً عارضاً يحدث من قيل الصدفة ، وإنما هو ظاهرة نفسية لا بد من أن تكون لها دلالتها في نظر الباحث السيكولوجي الذي يهتم بدراسة عوامل الإبداع الفني . فليس من قيل الصدفة أن يكون رمبرانت Rembrandt قد اختار « للشيخ » موضوعاً للكثير من لوحاته ، وليس من قيل الصدفة أيضاً أن يكون بيكاسو Picasso قد اختار جرنیکا Guernica (وهي مدينة معروفة بأسبانيا) موضوعاً لعدد غير قليل من لوحاته ؛ وإنما للشاهد أنه حينما يقع اختيار أحد الفنانين على موضوع من الموضوعات ، فإن هذا « للوضوع » لا بد من أن يكون حيواً في نظره ، أعني أنه لا بد من أن يثير في نفسه انفعالا ما أو عاطفة ما ، وكأنما يقوم بين الفنان وموضوعه حوار يحىء العمل الفني فيسجل لنا طرفاً منه . وإذن فإن الفنان لا ينسخ « للوضوع » أو ينقله ، بل هو يقدم لنا من خلاله معادلاً حياً لذلك للمعنى الوجداني والعقلي الذي ينطوى عليه هذا الموضوع بالنسبة إليه . ومعنى هذا أن مهمة الفنان لا تنحصر في تمثيل الموضوع أو تقليده ، وإنما هي تنحصر أولاً وبالذات في التعبير عن ذلك الموضوع على نحو ما ينكشف له . ومن هنا فإن أبعد الفنانين عن المحاكاة ، بما فيهم بعض دعاة النحت المجرد أو التصوير المجرد ، قد لا يجدون حرجاً في أن يطلقوا على لوحاتهم أو تماثيلهم أسماء معينة ، مما يدل على أن لها « موضوعات » في أذهانهم هم على الأقل .

والواقع أننا حينما نشاهد لوحات فنية لمصورين من أمثال ميرو Miro أو وادسورث Wadsworth ، فإننا قلما نستطيع أن نتخيل أنفسنا بأن ههنا اللوحات « لا تمثل شيئاً » ؛ وذلك لأننا نفترض دائماً أن «موضوعاً» (شعورياً كان أم لا شعورياً) يكمن من وراء تلك الأشكال والألوان والظلال التي ألف

بينها الفنان على هذا النحو أو ذاك^(١) . وحتى حينما نكون بصدد أعمال رمزية أو شبه رمزية ، فإننا نسلم ضمناً بأن هذه « الرموز » إن هي إلا « لغة نوعية » يعبر بها الفنان عن « موضوع » ما من الموضوعات . ولكن كل ما هنالك هو أن الفنان قد لا يقدم لنا موضوعات مكتملة منقولة برمتها عن العالم الطبيعي ، وإنما هو قد يضع تحت أنظارنا بعض موضوعات مستحدثة لم تكن ماثلة بتامها في الواقع الخارجي . فالفنان لا يقع بما في الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذي قبل ، وإنما هو يتجه ببصره في معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة التي لا زالت تنتظر من يرزها ويكملها ويفسر ما ويبعد خلقها من جديد . ولعل هذا هو ما عبر عنه مالرو حينما كتب يقول : « إن الفن ليس هو الطبيعة منظوراً إليها من خلال مزاج شخصي ، اللهم إلا إذا كانت للموسيقى هي البلبل مسموعاً من خلال مزاج شخصي^(٢) » وإذن فإن ما يهم الفنان من موضوعات الطبيعة إنما هو ما فيها من جوانب خفية مشحونة بالصيغة الوجدانية ، أعني ذلك البعد الخاص من أبعاد الواقع الذي لا ينكشف إلا للحساسية الوجدانية . « فما استبطه الجغرافي من للنظر الطبيعي ، وما أغفله للتورخ في صميم الحدث التاريخي ، وما لم يستطع للصور الفوتوغرافي أن يلتقطه من الوجه البشري ، وما لم ينصح عنه الإدراك الحسي إلا بصورة غامضة مهوشة ، وما غاب كله أوجهه عن للفرقة العلمية للوضوعية : هذا بينه هو ما يريد الفنان أن يفصح التعبير عنه^(٣) » .

H. Osborne : « Aesthetics and Criticism. » Routledge (١)
& Kegan. Paul, 1955, p. 65.

A. Malraux : « Création Artistique. » Skira, 1948, p. 152. (٢)

M. Dufrenne : « Phénoménologie de La Perception (٣)
esthétique. » vol. I, p. 394.

ولكن حذار أن تتوهم أن مهمة الإفصاح عن الموضوع إنما تعنى النقل عن الموضوع أو العمل على محاكاته ، فإن الفنان مترجم أكثر مما هو ناقل ، أو هو يمد للموضوع باللغة التي يمكن أن يجربها عن نفسه ، أو هو بالأحرى يساعد للموضوع على أن يقول ما يريد أن يقوله . وبمعنا لذلك فإن الفنان لا يطلق للموضوع حتى حيناً يقع في ظننا أنه قد تنكر له ، بل هو إنما يجبر عنه بأسلوب لا يندرج تحت نطاق المعرفة الموضوعية ، فيكشف لنا عن « حقيقة » الموضوع التي قلما ينجح الإدراك العادي في الوقوف عليها . وحينما يكتب للموضوع شحنة حسية عاطفية ، فإنه يخاطبنا عندئذ بلغة تختلف كثيراً عن تلك اللغة التي يخاطب بها في المادة إدراكنا الحسي النقي . وليس هناك أي سلم تصاعدي أو أية تفرقة طبقية في عالم الموضوعات الفنية ، فقد تطوى لوحة « الفلاحات » لفنان جوخ Les paysannes de Van Gogh على عظمة لانكاد نجد لها نظيراً في لوحة أخرى تمثل موضوعاً هائلاً كلوحة مسونيه Meissonnier للسماة بالجيش العظيم ، أو قد تحمل طبيعة صامتة لـ Cézanne من الأسرار العميقة مالا يحمله منظر لهوير روبر Hubert Robert ... الخ . وكثيراً ما تجيء اللوحات الفنية التي تمثل موضوعات تافهة ضئيلة الشأن تحفاً نادرة تزخر بالقوة والبراعة والحياة وللقدرة الفنية . وربما كان السر في ذلك هو أن التمثيل يستحيل في مثل هذه الأحوال إلى « تعبير » ، فلا يصبح « للموضوع » سوى مجرد « رمز » . وعلى كل حال ، فإنه ليس من شأن « الموضوع » في « العمل الفني » أن يستثير انتباه المتأمل بوصفه « موضوعاً » ، وإنما هو لابد من أن يندمج في صميم « التعبير الفني » نفسه ، فلا يكون ثمة ما يستثير انتباهنا سوى « العمل » نفسه . وهكذا ننهي إلى القول بأن « العمل الفني » هو « موضوع » لذاته ، مادام ينطوي على « تعبير فني » .

٩ - أما العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفني فهو « التعبير » expression . ولا بد لنا من أن نلاحظ أنه إذا كان « موضوع » العمل الفني ينضج هو نفسه بالمعنى ، فإن هناك حالة أخرى من المعاني التي تنضج فيها حول العمل الفني بفضل ما ينطوي عليه من « تعبير » . وربما كانت للبرزة الرئيسية للموضوع الاستطيق هي أنه يقدم لنا في العادة مجموعة كبيرة من المعاني التي تشهد بما يتسم به من « عمق » . حقا إن بعض الأعمال الفنية قد لا تخلو من لبس أو غموض أو اشتباه ، ولكن العمل الفني الأصيل إنما هو ذلك الذي ينطوي على غزارة في المعنى ، بحيث لا يكون ثراؤه ناتجا عن غموض أو لاتحدد ، بل عن عمق وتوع . وليس « للمعنى » الذي ينطوي عليه العمل الفني مجرد أثر يترد في نهاية الأمر إلى تلك الموضوعات التي يمثلها أو يعبر عنها ، وإنما للشاهد في العادة أن الموضوعات التي يعبر عنها العمل الفني سرعان ما تستحيل إلى مجرد « علامات » أو « أمارات » signes ، فتكتسب عمقا يجعلها لا تشير إلى شيء آخر سوى « العمل » . وهكذا نجد أن الموضوعات للصورة حينما توضع في خدمة التعبير الكلي ، فإنها سرعان ما تتلاشى في صميم ذلك « المعنى » الذي يتجاوزها ويحل عليها جميعا . وإذا كان من شأن الفن بالضرورة أن يخبر من أشكال تلك الموضوعات التي يمثلها ، فما ذلك إلا لأنه يدرجها في عالم سحري جديد هو عالم الفنان الذي يحيا فيحورها وينقحها « ويؤنسها » . ولعل هذا هو ما عناه مالرو حينما كتب يقول : « إن الفنان العظيم هو ذلك الكيماوي الساحر الذي اهتدى أخيراً إلى السر في صناعة الذهب ، وإن كان لا يصنع الذهب - بطبيعة الحال - من أي شيء كائنا ما كان . فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ أو الناقل ، بل هو منه بمثابة المنافس أو الخصم

المتأمل (١) .

والواقع أن الفنان يعرف أن المرأة التي يصورها ليست مجرد صورة ينقلها ، وكأنما هي مجموعة من الملامح والحركات والسكنات ، وإنما هي أولا وقبل كل شيء ، تعبير فردي ، عاطفي ، جنسي . وآية ذلك أننا نتذكر الوجه الذي نعرفه ، لا بقسماته وملامحه ، وإنما بتعبيره ومعناه ، أعني بتلك الدلالة النفسية التي نخلعها عليه . ومن هنا فإن اللوحات التي رسمها كبار المصورين لبعض الشخصيات لم تكن مجرد صور لنوع من الطبيعة الصامتة ، وإنما هي قد كانت « أعمالاً فنية » تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تبوح به القسمات . وحينما يقول مالرو إن العمل الفني إنما يبدأ حينما تنتهي مهمة تصوير الملامح لكي تبدأ مهمة التعبير عن المعاني ، فإنه يعني بذلك أن صورة الشخص إنما تصبح « عملاً فنياً » حين تغني حياته وتشير إليها وتدل عليها . وكما أن علاقتنا بأي كائن حي إنما تبدأ حينما ندرك منه أكثر مما يسوح به شكله ، فكذلك تبدأ علاقتنا بالموضوع حينما نخلع عليه معنى أو ننسب إليه وظيفة ، فتصبح قطعة الخشب شجرة أو أنثى أو أزا سحريا ... إلخ . ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذي يصوره ، إلا حينما يكف عن الخضوع لنموذجه ، لكي يعتمد إلى التحكم فيه والسيطرة عليه . وليس هناك من مظهر لتحكم الفنان في نموذجه ؛ إلا باستحالة ذلك النموذج إلى « دلالة تعبيرية » في صميم « العمل الفني » . حقا إن الكون نفسه زاخر بالمعاني ، ولكنه لا يعني شيئا لأنه يعني كل شيء ، فإذا ما نجح الفنان في أن يقتطع من هذا العالم « موضوعا » يعيد تكوينه لحسابه الخاص ، بمعبرا عنه بما لديه من

قدرة على إبراز المعاني ، استحالة هذا « الموضوع » إلى حقيقة ناطقة ذات دلالة . ونحن يدرك الفنان مالهيه من قدرة إبداعية هائلة ، فانه قد لا يتروى في أن يقول مع صاحب كتاب « الخلق الفني » : « إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم لهو بلا ريب أقوى من العالم ^(١) » . وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفني » الذي تفيض به لوحات الفنانين وتماميلهم وتقوشهم وثنى مظاهر إبداعهم ، حين تجيء هذه كلها فتخلع على « الواقع » جدا « إنسانيا » بمعنى الكلمة .

يد أن « التعبير » الذي ينطوى عليه « العمل الفني » قد يكون أعسر عناصره قابلية للتحليل ، فإن ما يوح به « العمل الفني » ليس بالمعنى العقلي الذي يمكن فهمه وتأويله ، وإنما هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حسية مباشرة . فهذه لوحة لا تحمل عنوانا ، ولكنها تعبر عما في الوجود من طابع تراجمي ، وتلك مقطوعة موسيقية ليس لها موضوع ، ولكنها تعبر عما في الحياة الإنسانية من رقة وحنان... الخ . وقد يقع في ظننا أحيانا أن بلاغة العمل الفني إنما تقاس بمدى حدة صبغته التأثيرية أو شدة شحنته الوجدانية ، ولكن الحقيقة أن درجة « التعبير » في بعض الأعمال المأدبة الباردة الدقيقة قد لا تقل عن مثلتها في بعض الأعمال النيفة الصاخبة الجريئة . ومعنى هذا أن العمل « للبر » *expressif* ليس هو بالضرورة العمل للوثر *émouvant* ، لأن « التعبير » شيء ، و « التأثير » شيء آخر . هذا إلى أن الانفعال حين يأخذ بمجامع قلوبنا ، فإنه قد يحول بيننا وبين إدراك « التعبير » الذي ينطوى عليه .

« العمل الفني » ، وعندئذ يكون « التأثر الوجداني » حجر عثرة في سبيل فهم « العمل الفني » على حقيقته . ولئن كان من الحق أننا قلما نستطيع أن نحلل « التعبير الفني » ، إلا أنه ليس ما يمنعنا من أن نحاول تحديد ذلك التعبير بالالتجاء إلى تلك السمات الخاصة التي تجمع بين العمل الفني وصاحبه . وهنا يقرر بعض علماء الجمال أن « التعبير » هو الرابطة الحية التي تجمع بين الفنان وعمله الفني ، لأنه ليس مجرد علامة أو أمانة يتركها الفنان فوق عمله الفني ، بل هو العنصر الإنساني الحقيقي الذي يكمن في صميم هذا العمل . ولما كان العنصر الإنساني في أية ظاهرة إنما هو أقرب العناصر جميعاً إلى نفوسنا ، نظراً لأننا ندركه في العادة بطريقة حدسية مباشرة ، فإن « التعبير » الإنساني الذي ينطوي عليه أي « عمل فني » إنما هو أقرب عناصره إلى نفوسنا ، نظراً لأنه يخاطبنا بلفظة حدسية مباشرة . وتبعاً لذلك فإن فهم « العمل الفني » إنما يعني قيام ضرب من « الحوار » بيننا وبين صاحبه . وليس « التعبير » سوى الدعامة التي يرتكز عليها كل « وصال » يمكن أن يتحقق بين القدوات .

وفضلاً عن ذلك ، فإن التحليل قد لا يجد صعوبة كبرى في أن يهتدى إلى الوظيفة التي يضطلع بها التعبير في صميم للوضوع الاستطقي ؛ وهنا قد ينكشف له « التعبير » بوصفه تلك الأداة الفعالة التي تخلع على العمل الفني « وحدته » أو « صورته » أو طابعه الخاص . فليس « التعبير » مجرد عرض خارجي قد تلبس بالعمل الفني ، وإنما هو منه بمثابة مركز إشعاع تنظم فيما حوله سائر مقومات العمل الفني . وكما أننا نتعرف على الشخص بما له من طابع خاص أو شخصية فردية تميزه عن غيره من الناس (وهي تلك الشخصية التي لا يكفي لتفسيرها أي مظهر خاص أو أية علامة جزئية قد يتميز بها) ، فكذلك قد

يكون في وسعنا أن نقول إن للعمل الفني « كيفية » خاصة تشيع فيه من أوله إلى آخره ، وتقدمه بطابعها الخاص ، حتى ولو استحال علينا في كثير من الأحيان أن نحيط بها أو أن نقف عليها . وقد نحاول أحيانا أن نرد الكيفية الخاصة التي يتميز بها العمل الفني إلى عناصر جزئية نحاول عن طريقها أن نركب نصيره الخاص ، ولكننا سرعان ما نتحقق من أن لهذه « الكيفية » وحدة فنية لا تقبل القسمة . فليس « التعبير » ثمرة لمجموعة من « التأثيرات » للتلاحق ، وإنما هو « وحدة » تدرك لأول وهلة بطريقة مباشرة^(١) . ولكن هذا لن يمنعنا من أن نعود إلى البحث عن السمات التعبيرية الخاصة التي تميز العمل الفني ، لكي ندرك عناصر الانطباع النفسي الذي تركه فينا ذلك التعبير . وهكذا قد يندفع الناقد الفني أو عالم الجمال للتخصص أو الشخص العادي للتذوق إلى تحليل السمات التعبيرية الخاصة المميزة لهذا العمل الفني أو ذاك . دون أن يظن إلى أن هذه العناصر الجزئية لم تكتسب دلالاتها التعبيرية إلا باندماجها في صميم الوحدة الفنية للميزة للعمل ككل ، بدليل أنه هو نفسه لم يستطع أن يكتشفها إلا بعد وقوفه على التعبير الشامل للعمل الفني في جملة . ومعنى هذا أنه ليس ثمرة خاصة يمكن أن تمد « معبرة » في ذاتها ، لأن ما يجعل « التعبير » إنما هو العمل الفني ككل^(٢) .

(١) ليس معنى هذا أن التذوق الفني هو بالضرورة نتيجة مباشرة تترتب على النظرة العابرة (أنظر : المصدر ص ٤) .

M. Dufrenoy : « Phénoménologie de L'expérience (٢)
esthétique » pp. 405 — 407.

من هذا نرى أن الوظيفة الأصلية للتعبير expression إنما هي أن يجعل من « المحسوس » le sensible لغة أصيلة تحمل طابع « الطراز » أو « الأسلوب » ، ولكنها لاتدين بشيء للنطق . فليس من شأن « العمل الفني » أن يحيلنا إلى شيء آخر غيره ، حتى ولو كان هذا الشيء هو الواقع نفسه ، وإنما تنحصر مهمة « العمل الفني » في أن يحدثنا عن الواقع بلفظه الخاصة ، أعني أن من شأنه أن يكشف لنا عما يكن في الواقع من « ماهيات وجدانية » essences affectives . وليس يكفي أن تقول إن « التمثيل » هو دائماً في خدمة « التعبير » ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن الفن (بصفة عامة) حين يحد إلى « تمثيل » أي موضوع حسي ، فإنه إنما ينظمه ويعدله حتى يجعل منه « محسوساً معبراً » . وسواء كنا بصدد مقطوعة موسيقية ، أم رواية تمثيلية ، أم لوحة تصويرية . أم ملحمة شعرية ، أم أي عمل فني آخر ، فإننا لابد من أن نتذكر دائماً أن للوضوع الجمالي ليس نقطة بدء نـشـرـع عندها في تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع ، وإنما هو بالأحرى نقطة انطلاق لعملية وجدانية نقرأ فيها تعبير الواقع . فالعالم الذي يقتادنا إليه للوضوع الجمالي هو عالم « مقولات وجدانية » نستطيع عن طريقها (وعن طريقها وحدها) أن نجد سبيلاً إلى عالم للوضوعات الواقعية . ولعل هذا هو ما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن كل « حقيقة » العمل الفني إنما تتجلى في كونه يقتادنا إلى الواقع عن طريق بعض المقولات الوجدانية^(١) .

يبد أن « حقيقة » أي عمل فني لانـكـن فيها يروى لنا من وقائع ، وإنما

(١) Dufrenne : « Phénoménologie de L'expérience esthétique. »

هى تمكن بالأحرى فى « الطريقة » التى يروى لنا بها تلك الوقائع . هذا إلى أن « الواقع » الذى يكشف لنا عنه العمل الفنى ليس هو ذلك « الواقع » الذى يمثله . حقا إن الفنان قد يستمد من الحقيقة عناصر إلهامه ، ولكن هذا لا يبنى بالضرورة أن تكون الشخصيات الفنية التى يقدمها لنا الروائى (مثلا) مجرد نماذج لأشخاص واقعيين . فليس اللهم فى نظر عالم الجمال أن يكون مستندال قد تأثر (أم لا) عند تصويره لشخصية جوليان فى روايته « الأحمر والأسود » Le Rouge et le Noir بأحد النماذج البشرية التى عاشت فعلا فى عصره ، وإنما اللهم أنه قد قدم لنا عملا فنيا لا يقوم على محاكاة الواقع بقدر ما يقوم على اختيار الناظر ومضاربة الشخصيات بعضها ببعض وفرض ضرب من الإيقاع الخاص على القارئ . وهكذا قد يكون فى وسعى — على ضوء تلك الخبرة الفنية التى أحصلها من وراء احتكاكى بعالم مستندال الخاص — أن أفهم بعض جوانب هامة من حياة الناس فى جربهم وراء الحب وسعيهم نحو الطموح . وحينما أقول إن فى الواقع عنصرا مستنداليا ، فإنى أعنى بذلك أن قراءتى لمستندال قد كشفت عن بصيرتى ، وأتاحت لى الفرصة لأن أتعرف (فى صميم الواقع نفسه) على تلك الشخصيات التى يزخر بها عالمه الفنى الخاص . وحتى حينما أكون بإزاء رواية ميكولوجية ، فإن من اللؤكد أتى لن أجد نفسى بإزاء نظرية فى علم النفس ، بل سأجد نفسى بإزاء أضواء فنية تكشف لى عن بعض جوانب من الواقع . ولكن « الواقع » الذى يكشف لنا عنه « العمل الفنى » ، إنما هو فى صميمه « بعد إنسانى » يبرز أمامنا تلك « اللامية الوجدانية » التى ينطوى عليها الواقع نفسه .

والواقع أن الفنان إنما هو ذلك الإنسان الذى يشعر بأنه لا يمكن أن يكون

الواقع « معنى » ، ما لم ينتظم في نطاق « عالم » ما ، وأن عليه هو إنما تقع مهمة اكتشاف ذلك « العالم » الذى لا يخرج عنه شيء ، اللهم إلا غبار الوقائع الكثيف الداكن الأسود . فالفنان هو ذلك الخالق الذى ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الاستيطيقية الخاصة ، وفي مقدمتها جميعا واسطة « التعبير » . وليست عبقرية الفنان فى أن ينقل الواقع بأمانة ، وإنما عبقرته فى أن يجر عن الواقع جمل . وسرى فيما بعد أنه إذا كان فى الفن انتقال من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعي والشعور ، فذلك لأن الفن لغة أو تعبير ، وفى التعبير تحوير أو تغيير . وهكذا ننتهى إلى القول بأن بناء « العمل الفنى » إنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة ، واتحاد اللبى بالمعنى ، وتكافؤ الشكل مع الموضوع ؛ بشرط أن تتوفر للعمل « وحدة فنية » تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية .

الفصل الثالث

بين الطبيعة والفن.

١٠ — إذا كان للعمل الفني وجوده العيني بوصفه موضوعاً حياً أو حقيقة واقعية تشغل حيزاً في المكان ، وتمتع بضرب من الديمومة في صميم الزمان ، فهل يكون معنى هذا أن نوحّد بين « الموضوع الجمالي » و « الموضوع الطبيعي » ؟ أو بعبارة أخرى ، هل نقول مع بعض علماء الجمال إن جذور الفن متأصلة في أعماق الطبيعة نفسها ، بحيث إن « العمل الفني » يبدو في صميمه بمثابة المראה التي يمسك بها الفنان ، حتى يتيح للطبيعة أن ترى صورتها وقد انعكست على صفحته ؟ — الظاهر أن هذا هو ما ذهب إليه أهل الفن أنفسهم في بداية عهدهم بالتفكير في الجمال الفني ، فقد رأوا في الفن مجرد محاكاة للطبيعة ، كما ذهبوا إلى أنه لينس في الطبيعة ما هو دميم على الإطلاق . وربما كان أول مذهب فلسفي حديث نجد فيه أعلى صورة من صور « تمجيد الطبيعة » هو مذهب روسو . ولكن هذه النزعة الفلسفية في عبادة الطبيعة لم تلبث أن تحولت إلى دائرة الفن ، فوجدنا ديندرو يقول في كتابه « فن التصوير » : « إن لكل صورة — جميلة كانت أم قبيحة — علتها ، وليس بين الكائنات جميعاً موجود واحد يمكن أن يقال عنه إنه ليس على ما يرَام ، أو إنه ليس كما ينبغي أن يكون ^(١) » . ثم تردت هذه النزعة من بعد عند رينان Renan (١٨٢٣ — ١٨٩٢) فإذا به يقرر « أننا

Diderot : « Essai sur la Peinture, » Oeuvres, Garnier, (١)
t. X, p. 461.

لا نجد في الطبيعة بأسرها أدنى خطأ في الرسم ، كما نراه يقول في موضع آخر :
« إن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان ! » أما عالم الجمال الذي أسهب في
الدعوة إلى عبادة الطبيعة فهو رسكن Ruskin (١٨١٩ — ١٩٠٠) صاحب
كتاب « المصورين المحدثين » ، وكتاب « مصايح المعمار السبعة » . وإن رسكن
ليدعو الفنانين إلى الخضوع للطبيعة خضوعاً أعمى دون أدنى اختيار أو انتقاء ،
فتراه يقول : « ليحترس الفنان المبتدىء من روح الاختيار ، فإنه روح منه
مبتذل يحول دون التقدم ، ويشجع على التحيز ، ويبث في نفس الفنان الضعف
والخوف ... » . وحينما يأبى الفنان أن يرسم أى شيء كاثماً ما كان ، فإنه عندئذ لن
يحسن رسم أى شيء على الإطلاق .. وأما الفن الكامل فإنه يدرك كل شيء
ويكس الطبيعة جماء ، بخلاف ذلك الفن الناقص الذي يحقر ويذرى ، ويطرح
ويفضل ، ويستبعد ويستبقى الخ . ثم يعض رسكن في دعوته إلى عبادة الطبيعة ،
بوصفها المصدر الأوحى للفن ، فيقول إن كل مهمة الفنان إنما تنحصر في تسجيل
الواقع كما هو في جملته ، دون أن يخفل أى جانب من جوانبه ، مهما كان من
ظاهر وضاعته . وهكذا يخلص رسكن إلى القول بأن « ما يجعل للفن روعته وجلاله ،
إنما هو حب الجمال الذي يسر عنه الفنان (أو المصور) ، ولكن بشرط ألا يضحى
هذا الحب بأى جزء من أجزاء الحقيقة ، مهما كان صغيراً أو تافهاً » (١) .

وقد امتزجت هذه النزعة الطبيعية في الفن بضرب من الفلسفة الواقعية التي
سادت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فرأينا المصور الفرنسي كورييه

(١) أظن كتابنا « مشكلة الانسان » ، ١٩٥٩ ، ص ١٨٢ — ١٨٣ ، ولرجع
أيضاً إلى كتاب لالو

« Lalo : Introduction a L'esthétique. » , Paris, Colin, 1912, p. 53.

Courbet (١٨١٩ - ١٨٧٧) يدافع عن الواقعية دفاعا مجيدا ، بدعوى أن « فن التصوير لابد من أن يقتصر على تمثيل تلك الموضوعات المرئية أو المحسوسة التي يراها الفنان » . وتبعاً لذلك فإنه ليس من الممكن تصوير أية حبة تاريخية ، اللهم إذا كان ذلك بأيدي معاصريها من الفنانين ، أعني بريشة أولئك المصورين الذين عاشوها بالفعل . ثم يستطرد كورييه فيقول : « إنني لأعتقد اعتقاداً راسخاً بأن التصوير هو أولاً وبالذات فن عيني concret ، فهو لا يستطيع أن يمثل سوى أشياء واقعية موجودة بالفعل . ومعنى هذا أن التصوير إن هو إلا لغة فزيقية محضة تقوم فيها الموضوعات المرئية مقام الكلمات . فليس للموضوع المجرد ، أعني ذلك الموضوع اللامرئي أو اللاموجود ، أى موضع في دائرة فن التصوير ... والواقع أن الجمال كائن في الطبيعة ، ونحن نلتقي به في عالم الواقع على أشكال عديدة متنوعة . ولكن بمجرد ما يكتشف الجمال ، فإنه سرعان ما يصبح ملكاً للفن ، أو بالأحرى لذلك الفنان الذي يعرف كيف يراه . والجمال أيضاً هو الواقع نفسه ، وهو حين يصبح مرئياً فإنه ينطوي في صميم ذاته على تعبيره الفني . وليس من حق الفنان أن يدخل على هذا التعبير أى توسيع أو تهويل أو مبالغة . أما إذا عمد الفنان إلى الاستهانة بهذا الجمال أو التلاعب به ، فإنه عندئذ قد يخلع عنه صبغته الحقيقية ، أو هو على الأقل قد يضعف من قيمته . وإذن فإن الجمال على نحو ما تقدمه لنا الطبيعة هو أسمى بكثير من كل ما قد يستطيع الفنان أن يجمعه أو أن يؤلفه ^(١) » . فهل يكون معنى هذا أن يقتصر الفنان على محاكاة الطبيعة ، أو أن تكون لوحة المصور مجرد نافذة نطل منها على الطبيعة ؟

Edwin Glasgow: «The Painter's Eye», 1936, quoted by (١)
 Harold Osborne: «Aesthetics and Criticism», Roulledge &
 Kegan Paul, London, 1955, pp. 83 — 84.

أو بعبارة أخرى هل يكون الجمال الفني مجرد نسخة مطابقة للأصل من الجمال الطبيعي ؟

هذا ما يجيب عليه بعض الناقدين الفنيين بقولهم إن الناس قد دأبوا من قديم الزمان على اعتبار الفن مرآة للطبيعة ، فهم لا يرون في اللوحات الفنية (مثلاً) سوى وسيلة إيهام قد اصطنعها المصورون حتى يجعلوا الناظر يتوهم أنه يرى الطبيعة نفسها حين لا يكون أمامه سوى مسطح من الألوان والخطوط والأشكال ، فليس للفنان من هدف (كما يقول الناقد الإنجليزي إدون جلاسجو) سوى أن يضع أمام أنظارنا مزيجاً من الألوان والأشكال التي راقته في الطبيعة ، دون أن يكون لديه من دافع إلى ذلك سوى اهتمامه بالتجربة البصرية في ذاتها ولذاتها . وهكذا يصبح « الفنان » في نظر أصحاب هذا الرأي هو عاشق الطبيعة الذي يقصر كل اهتمامه على تملي جمالها ، والتمتع بأشكالها وألوانها ، والعمل على نسخها أو النقل عنها في صدق وأمانة .

يبد أن الطبيعة (مع الأسف) ، كما قال ويسار منذ قرن من الزمان ، لا تقدم لنا لوحات فنية . حقا إنها تحتوي ، من حيث الشكل واللون ، جميع العناصر التي تحورها اللوحات الفنية ، ولكنها إنما تحورها كما يحوى السلم للموسيقى جميع الأنغام الموسيقية للمروقة . ومعنى هذا أن مهمة الفنان إنما تنحصر في التمييز بين تلك العناصر ، أو التأليف بينها ، بمهارة وصنعة ومعرفة ، حتى يخرج لنا من كل ذلك أثراً فنياً جميلاً ، على نحو ما يفعل للموسيقار مثلاً حينما يؤلف بين الأنغام الموسيقية ويصوغ لنا منها جميعاً مقطوعة متناغمة متناسقة يطرب لها السمع . أما إذا قلنا للمصور إن عليه أن يتقبل الطبيعة على ما هي عليه ، لكان مثلنا كمثل من يقول لعازف للموسيقى إن عليه أن يجلس على

البيان (Piano) ! ثم يستطرد ويسلر فيقول : « إنه ليس من الصحيح على الإطلاق أن الطبيعة هي دائماً على حق ... إننا لا نكرر بطبيعة الحال أن الطبيعة قد تكون صائبة أحياناً ، ولكن صوابها هو من الندرة بحيث يحق لنا أن نقول إنها تكاد تخطئ في معظم الأحيان ... وإذن فإن الطبيعة قلما تنجح في إنتاج لوحة فنية بمعنى الكلمة »^(١) . والواقع أنه لو كانت مهمة الفنان أن يقتصر على محاكاة الطبيعة ، لكان فن التصوير الشمسي (الفوتوغرافي) هو الوريث الشرعي لكافة الفنون الجميلة ، ولما كان ثمة موضع لاستبقاء ضروب المحاكاة الناقصة التي تقدمها لنا فنون كالنحت أو النحت . ولكن الفنانين قد فطنوا من قديم الزمان إلى أن أشد للصوريين إغراقاً في النزعة الطبيعية لا يمكن أن يقتصر على الخضوع للطبيعة في ذلة وصغار . وهذا كمنسابل Constable — مثلاً — (١٧٧٦ — ١٨٣٧) ، ذلك للصور الإنجليزى الذى اشتهر بمناظره الطبيعية الجميلة ، يحاول أن يلقي لنا بعض الأضواء على مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة فيقول « إننا لا نرى أى شئ على حقيقته ، ما لم نبدأ أولاً بالعمل على تفهمه » . ومعنى هذا أنه لا بد للفنان من أن يجمد إلى دراسة الطبيعة بروح العالم وجديته ، حتى يتسنى له أن يفهمها على حقيقتها . وكما أن قراءة نقوش المصريين الهيروغليفية تستلزم الكثير من الجهود ، فإن فن رؤية الطبيعة هو علم يكتب بالبحث والدراسة والتنقيب . ولهذا يقرر كمنسابل أن الفن ليس مجرد عمل شعري يستلزم الخيال ، وإنما هو دراسة علمية تقتضى الإلمام بأصول علم الطبيعة . وهكذا أخضع هذا للصور الفن للطبيعة ،

J. A. Whistler : « The Gentle Art of Making Enemies », (١)
1890, pp. 142 — 143.

فقال بأن « التصوير علم ، وأنه لا بد من أن يجد بمثابة بحث في صميم قوانين الطبيعة » (١) .

١١ - أما في القرن التاسع عشر ، فقد ذهب المصور الفرنسي المشهور أوجين دلاكروا E. Delacroix (١٧٩٨ - ١٨٦٣) إلى أن الطبيعة لا تخرج عن كونها معجماً أو قاموساً ، فنحن إنما نمضي إليها لكي نستقيها الرأي بخصوص اللون الصحيح أو الشكل الجزئي أو الصورة الخاصة ، كما نمضي إلى القاموس لكي نبث عن المعنى الصحيح للكلمة ، أو لمعرفة طريقة هجائها ، أو للوقوف على أصل اشتقاقها اللغوي . ولكننا لا ننشد في القاموس صياغة أدبية مثالية نسير على منوالها ، فلا بد لنا بالمثل من أن نستوحى الطبيعة دون أن نعدّها نموذجاً لن يكون على المصور سوى أن يحاكيه أو أن ينسخه . وإذن فإن المصور لا يمضي إلى الطبيعة إلا لكي يتلقى منها ضرباً عديدة من الإيحاء ، أو لكي ينشد لديها المفتاح الرئيسي لأتقانه الكبرى ، وأما الانسجام الذي يصوغه هو على هذا الأساس فإنه بلا شك من خلق خياله الفني وحده (٢) .

فإذا ما انتقلنا إلى المصور الفرنسي المشهور إدوار مانيه E. Manet (١٨٣٢ - ١٨٨٣) الذي مزج النزعة الطبيعية بالنزعة الانطباعية Impressionisme ، وجدنا أن الضرر الذي قد أخذ يتدخل في تصوير الفنان للطبيعة ، فلم يجد المصور يرسم ما يريد له الناس أن يراه ، بل أصبح يرسم ما يراه .

Cf. Herbert Read : « The Philosophy of Modern Art » , (١) Faber, 1951, p. 28.

Cf. Herbert Read : « The Meaning of Art » , A Pelican (٢) Book, 1954, p. 138.

هو (على حد تعبير مانيه) . وإذا كان الطبيعيون قد اقتصروا على جعل الفن « مرآة » للطبيعة ، فقد أراد « الانطباعيون » أن يجعلوا منه « منشورا » *Prisme* تكسر على صفحته أشعة الطبيعة ! وهكذا لم يعد التصوير مجرد نقل أو محاكاة للطبيعة ، بل أصبح حيلة يحتال بها الفنان على الطبيعة حتى يتمكن من أن يسجل في لوحاته ذلك التأثير العام الذى تطبعه في نفسه . وقد استطاع سيزان *Cézanne* (١٨٣٩ — ١٩٠٦) في نهاية القرن التاسع عشر أن يحدد معالم النزعة الانطباعية ، فقدم لنا لوحات فنية رائعة تمثل طبيعة صامتة ومناظر طبيعية تشيع فيها الواقعية والصلابة والحياة . وقد كان سيزان يدعو إلى استشارة الطبيعة ، وتربية العين عن طريق الاحتكاك المستمر بالطبيعة ، ولكنه كان يقول إن على المصور أن ينتج لنا الصورة التى يراها ، متأسيا كل ماحققه الآخرون من قبله . وبقدر ما كان سيزان يهتم بإظهار بناء الأشياء أو تكوين الموضوعات ، نراه يحرص أيضا على أن يعبر عن لوحاته الطبيعية عن شخصيته بأكملها . وهكذا ذهب سيزان إلى أن جوهر فن التصوير إنما ينحصر فى التأليف بين الشكل واللون من أجل تحقيق ضرب من الانسجام الحيوى . وما يروى عن سيزان أنه قال يوما : « إن كل ماأراه مشقت موزع ، سرعان ما يختفى من مجالنا البصرى . حقا إن الطبيعة تظل دائما كما هى ، ولكن لاشئ فيها بدائم ، بل كل ماأراه منها مجعول للزوال . وربما كانت مهمة الفن الأولى هى أن يخلع على الطبيعة ضربا من الاستمرار ، على الرغم من كل ما فيها من تغيرات ، حتى نشعرنا بأن الطبيعة تتمتع بضرب من الأبدية أو الخلود » . ومن هنا قد امتزجت نزعة سيزان الانطباعية بفلسفة ميتافيزيقية تؤمن بأن وراء المظاهر العديدة للطبيعة إنما تكمن حقيقة واحدة تتمتع بالقدوم (م • فن).

والاستمرار ، وأنه ليس على الفنان سوى أن يحاول الكشف عن تلك الحقيقة التي تكمن وراء الظواهر السطحية المتغيرة^(١) .

يد أن النزعة الانطباعية لم تلبث أن تعرضت لنقد عنيف من جانب بعض للصوريين المحدثين من أمثال جوجان Gauguin (١٨٤٨ — ١٩٠٣) الذي ذهب إلى أن « الصورة » لا توجد في الطبيعة ، وإنما هي توجد بالأحرى في الخيال . وإن جوجان لينصح الفنان المبتدئ بأن يتخذ له « نموذجاً » يدرسه ، ولكنه يدعو إلى أن يسدل الستار على هذا النموذج حين يشرع في الرسم ، لأنه إذا رسمه من القذاكرة ، فستجىء لوحته قطعة فنية عامة بالإحساس والقوة والحياة . ولا شك أن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الرجل المبدع الذي يجيء إنتاجه الفني معبرا عن شخصيته ، حاملا طابع إحساسه الخاص ، وعقليته المستقلة ، ونفسيته الفردية . وفي هذا يقول جوجان : « إن الله — فيما يقال — قد أخذ قطعة من الطين بين يديه ، وخلق منها كل تلك الموجودات التي نعرفها . والفنان — بدوره — إذا أراد أن يخلق عملا إلهيا حقا ، فلا ينبغي له أن يحد إلى محاكاة الطبيعة ، بل لابد له من أن يستخدم ما في الطبيعة من عناصر ، لكي يخلق منها عنصرا جديدا . » ومن هنا قد حاول جوجان في كل لوحاته الفنية أن يقدم لنا « تصورا » أدبيا حافلا بالمعاني الدراماتيكية ، ولكنه لم يقل أهمية الشكل أو الصورة من جهة أخرى ، فبقى في فنه عنصر « تزييني » *décorative* جعل بعض النقاد يقرر أن لوحاته لا تصلح إلا للتزيين جدران شاسعة^(٢) . ومهما

Gerstele Mack : « Paul Cézanne. », London, 1935, (١) pp. 390 — 395.

M. Mallon : « Gauguin, le peintre et son oeuvre. » (١) Presses de la Cité, 1948, pp. 50 — 52.

يكن من شيء ، قد أسهم جوجان بلا شك في تعهد السيل لظهور « النزعة
الرمزية » symbolisme في الفن ، فلم تلبث النزعات الانطباعية أن أخذت
السيل للنزعات التعبيرية ، على نحو ما تبدت عند ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤)
وفان جوخ Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) وجورج رورو Georges Roualt
(١٨٧١ - ١٩٠٠) وغيرهم . وما يروى عن ماتيس قوله في تعهد العلاقة بين
الفن والطبيعة : « إن ما أسمى جاهدا في سبيل الحصول عليه إنما هو أولا وقبل
كل شيء التعبير Expression ... فالتعبير عندي هو ما يتحكم في وضع اللوحة
بأكملها ... وليس في استطاعتي أن أنسخ الطبيعة بكل خضوع لأتقن أجد تقى
مضطرا إلى أن أفسرها وأخضعها لروح اللوحة » . وهكذا استحال الفن إلى
أداة تعبير ، بعد أن كان قاصراً على محاكاة الطبيعة ، فصار الفنانون يتخذون
من الفن لغة وجدانية أو عاطفية يحاولون عن طريقها أن يعبروا عما لا ميل
إلى التعبير عنه باللغة العادية^(١) .

يد أن النزعة الطبيعية مع ذلك قد بقيت على يد المثال الفرنسي للشهور
أوجست رودان Rodin (١٨٤٠ - ١٩١٧) دفاعاً مجيداً لم تحظ به لدى
أشد الفنانين إيماناً بالواقعية . فهذا رودان يوجه الحديث إلى شباب اللاتين
فيقول : « لتكن الطبيعة الهتكم الوحيدة ، ولتكن تفنم فيها مطلقة .
وتعلموا علم اليقين أن الطبيعة ليست قبيحة على الإطلاق ، فحبكم أن تقصروا
كل همكم على الولاء لها ... إن كل ما في الوجود جميل في عيني الفنان ، لأن
بصره النفاذ يستشف في كل موجود وفي كل شيء ما فيه من « شخصية » ،

H. Osborne : « Aesthetics and Criticism. » London, (١)
Routledge & Kegan Paul, 1955, p. 64.

أعني تلك الحقيقة الباطنة التي تبدى من وراء الصورة ، وهذه الحقيقة إنما هي الجمال بینه . فلتكن دراستكم إذن روح الإيمان والتدين ، لأنكم عندئذ لن تعجزوا عن الاهتداء إلى الجمال ، مادمتم لاهالة واقفين على الحقيقة . . . ثم يستطرد رودان فيقول « كونوا دائماً صادقين : ولكن هذا لا يعني أن تتوخوا الدقة الباردة : أجل ، فإن ثمة دقة وضعية basse exactitude ، وتلك هي دقة الصورة الفوتوغرافية ، والصب Le moulage . أما الفن الحقيقي فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة الباطنة . فلتكن إذن كل صوركم وكل ألوانكم معبرة عن عواطف . . . واعلموا أن كبار الفنانين إنما هم أولئك الذين ينظرون بيوهم إلى مارآء الناس جميعاً من قبل ، فيعرفون كيف يدركون الجمال فيما لا يستلفت أذهان العامة من الناس لأنه في نظرهم عادى مبتذل . . . إن الفنانين العاجزين لهم أولئك الذين يستمرون دائماً نظارات الآخرين ، وبيت القصيد هو أن يهتز الفنان ، ويحشق ، ويأمل ، ويرتجف ، ويحيا ، أو فلنقل إن المهم أن يكون إنساناً ، قبل أن يكون فناناً ، لقد كان بـسكال يقول إن البلاغة الحقيقية لتبرز من البلاغة ، ونحن نقول إن الفن الحقيقي ليهزأ من الفن^(١) .

١٢ — فهل يكون معنى هذا أن الفنان قد قنع — في كل زمان ومكان — بأن يكون مجرد عبد أمين أو تابع وفي للعالم الطبيعي ؟ أو ببارة أخرى هل يصح القول بأن الطبيعة هي إلهة الفنان ، على حد تعبير رودان ؟ السانجد فنوناً بأسرها لا تقوم على محاكاة الطبيعة أو النقل عنها ، كفن للموسيقى أو فن للعمار مثلاً ؟ ألم يقل الشاعر الألماني الكبير جيته Goethe (١٧٤٩ — ١٨٣٢)

(١) A. Rodin : « L' Art, » Entretiens réunis par Gsell, 1919
pp. 4 — 10.

« إن الفن هو الفن ، لا شيء إلا لأنه ليس بالطبيعة » ؟ بل إننا حق لو اقتصرننا على النظر إلى الفنون الخيلية التي تقوم على المحاكاة - كالتصوير أو الأدب مثلاً - فهل يمكننا أن نقول عنها إنها تستند إلى ضرب من المحاكاة للطلقة ؟ ألا يقوم الفن هنا أيضاً على صنعة خاصة تتمثل في الاستعانة ببعض التأثيرات للفتنة والوسائل الصناعية والأساليب للصطنعة من أجل استثارة القارىء أو الناظر ، أو من أجل الظفر بتقديره واستحسانه ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول مع يكسو Picasso (١٨٨١ - ؟) : « إن الطبيعة والفن لهما ظاهرتان مختلفتان تمام الاختلاف (١) »

الواقع أن الطبيعة الغفل Nature brute - كما قال شارل لالو - إنما تتمثل في الصورة التي تعكسها المرآة ، أو للنظر القوتوتغرافي الذي تسجله عدسة للصور ؛ وأما الفن فهو هذا الذي يتجلى في لوحات رافائيل ، أو نقوش رمبرانت ، أو تمائيل رودان ... الخ . وعلى حين أن الصورة القوتوتغرافية ليست في حد ذاتها جميلة أو دمية ، لأن الصواب أن يقال عنها إنها حنة الصنع أو رديئة ، نجد أن العمل الفني هو في حد ذاته جميل أو قبيح ، لأنه ليس وليد الحرفة أو المهنة Métier ، بل هو يتوقف على التكنيك أو الصنعة Technique . ومن هنا فإننا نجد أن مانسميه في الطبيعة « قبحاً » قد يصلح لأن يكون موضوعاً جميلاً للفن . وإلا ، فهل يقل الشحاذون الذين رسمهم موريلو Murillo جمالاً ودقة صنعة ، عن المذارى الحسانوات اللاتي صورهن بريشته الساحرة ؟ أو هل تقل النومس الشمطاء التي نحتها رودان جمالاً ودقة صنعة عن فينوس أو أي تمثال

آخر رائع من نمائيله ؟ حقا إننا في الطبيعة لا نسر ولا نعجب إلا بالخلوقات النموذجية ؟ وأما في الفن ، فإنه ليس من الضروري للموضوع الجمالى أن يكون نموذجاً جميلاً من نماذج الإنسانية أو الحياة بصفة عامة . وآية ذلك أن أشد ما في الطبيعة قبحاً قد يكتسب في مجال الفن صفة استيطيقية واضحة . وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله : « إنه ما من ثعبان قبيح أو وحش مسيخ الحلقة ، إلا واستطاع الفن أن يخلق منه صورة جميلة ترتاح لمآها الأعين » . ومعنى هذا أن القبح الطبيعي قد يصبح عنصراً إيجابياً من عناصر الجمال الفني ، مما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن « وظيفة القبح في الفن » لمى موضوع استيطيقى جدير بالدراسة (١) .

وهذا رودان نفسه ، وهو الذى جعل من الطبيعة مدرسة الفنان الكبرى ، يعود فيقرر أن الفنان حين يتولى بضمه علاج ما في الطبيعة من دمامة ، فإنها سرعان ما تتحول على يديه إلى جمال رائع ، وكأنما هو الساحر الذى ينقلب القبح بلصة من عصاه السحرية إلى فتنة أخاذة ، ويضرب لنا رودان مثلاً بشعر بودلير فيقول : « ليصف لنا بودلير جثة مقرحة قادرة لرجة ينخر فيها الدود ، وليتخيل عشيقته للمبودة في هذه الحالة للفرعة للروعة ، فلن يكون هناك ما يدانى في روعته ذلك التعارض الذى يصفه لنا بودلير بين هذا الجمال الذى نريده أزلياً أبدياً ، وذلك الفناء الأليم الذى ينتظره في خاتمة اللطاف » . وهذه آيات من قصيدة بودلير التى يشير إليها رودان : « ولكن وا أسفاه ! فإنك أنت أيضاً سوف تصيرين إلى هذا المصير الوخيم ، حين تصبحين كذلك الجيفة العفنة التى تأذى

Charles Lalo : «Notions d' Esthétique.», P.U.F., 1953, (١)
pp. 8—9.

لمرآها الأعين ، أنت يا جمعة مقلتي ، ويا قمس طبعتي ، أنت يا ملاكي ويا معبودة
 فؤادي ! أجل ، هكذا ستكونين يا ملكة الحسن ، بعد القداس الأخير ،
 حينما تلحدين تحت تلك الحشائش والأزهار الوارفة ، لكي تبلى وتفسد بين
 العظام المتآكلة ! وعندئذ يا جميلتي ، خبري بالله تلك الديدان التي سوف تلتهمك
 أننى صنفت على البلى مجوهر حبك للقدس ، فاستبقيت من غرامى البائد صورته
 الإلهية الخالدة ^(١) . ثم يلقى رودان على هذه القصيدة الرائعة فيقول : « إن
 الواقع أن الجليل في الفن إنما هو ما يحمل طابعاً أو شخصية . فالطابع
 أو الشخصية هو ما يكون « حقيقة » للنظر الطبيعي ، جميلاً كان أم قبيحاً ؛
 أو ربما كان في استطاعتنا أن نقول إننا هنا بإزاء « حقيقة مزدوجة » : لأن
 ثمة حقيقة باطنة تفصح عنها الحقيقة الخارجية ، أو لأن من شأن الروح والعاطفة
 والفكر أن تتجلى من خلال قلمات الوجه وحركات الإنسان وأفعال الوجود
 البشرى وألوان السماء وخطوط الأفق ... وكل ما في الطبيعة إنما يحمل طابعاً
 أو شخصية في نظر الفنان الكبير ، لأن نظرنه الفاحصة النفاذة تخترق الأشياء
 فتنفذ إلى معانيها الكامنة وتستجلي ما خفي من مدلولاتها . وكثيراً ما يكون
 طابع الشيء الدميم أظهر وأقوى من طابع الشيء الجليل ، لأن الحقيقة الباطنة
 قد تتجلى في سهولة ويسر على أسرار وجه مريض ، أو قلمات سحنة خبيثة ،
 أو في كل ما هو مشوه أو ذابل أو عليل ؛ بينما هي قد لا تتجلى بمثل هذه
 السهولة في القلمات للنظرة والأسرار السوية ولما كانت قوة « الطابع »
 هي الأصل في جمال الفن ، فإننا نلاحظ في كثير من الأحيان أنه كلما زاد
 قبح الوجود في الطبيعة ، زاد جماله في الفن . وإذن فليس من قبيح في الفن

Ch. Baudelaire : « Les Fleurs du Mal. » XXIX, Une (١)
 Charogne, p. 51.

سوى ما خلا من الطابع أو الشخصية ، أعني ما مجرد من كل حقيقة ، خارجية كانت أم داخلية ... أما بالنسبة إلى أى فنان خالق بهذا الاسم ، فإن كل ما فى الطبيعة جميل ، لأن عينه حين تتقبلان بشجاعة كل حقيقة خارجية : فإنهما عندئذ لا تجدان أدنى صعوبة فى أن تستشفا من خلالها ، ما يمكن وراءها من حقيقة باطنة ، وكأنهما تقرأن فى كتاب مفتوح ^(١) » .

... من هذا يتبين لنا أن كنت كان على حق حينما قال عبارته للشهيرة : « إن الجمال الطبيعي هو شيء جميل ؛ وأما الجمال الفني فإنه تصوير جميل لشيء ^(٢) » . ولكن شارل لالو يضيف إلى هذه العبارة قوله : « بشرط أن نفهم أن هذا الشيء قد يكون جميلا أو قبيحا فى الطبيعة دون أدنى اكتراث » والواقع أن الوجه الجميل أو للنظر الجميل إذا نقل على القماش بأمانة ، دون أن يزداد عليه شيء ؛ أعني دون أن يضيف إليه الفنان شيئا يكون منتزعا من صميم حياته ، فإنه عندئذ لن يكون جميلا فى فن التصوير . ولو كان الفن مجرد محاكاة أمينة للطبيعة ، لكان (على حد تعبير لالو) « بطانة تافهة » لا طائل تحتها لهذا العالم الطبيعي . ولكن الطبيعة فى الحقيقة لا تبالي بالجميل ولا تسكرت بالجمال ، لأنها فى ذاتها عديدة الصبغة الجمالية « anesthétique » ، كما هى عديدة الصبغة المنطقية « alogique » ، وعديدة الصبغة الأخلاقية « amonale » . فليس فى استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة « جمالاتيا » يكون هو الأصل فى كل إنتاج استطيق ، وإنما لابد لنا من أن نترف بأن « الفن » هو الذى

A. Rodin : « L' Art. » Entretiens réunis par Gsell, (٢)
1919, pp. : — 49.

E. Kant : « Critique du Jugement. » Traduit par (٣)
Gibelin. 1951, p. 131.

يسمع لنا بأن نحكم على « الطبيعة » . وإذا كان بعض علماء الجمال قد ذهبوا إلى القول بأنه لا تفسير لجمال الفن إلا بالرجوع إلى الفن نفسه ، فذلك لأنهم قد لاحظوا أن « قيم الجمال هي أولا وبالذات قيم صناعية techniques وليست قيميا طبيعية » . وبما لذلك فإن مدرسة الفنان الكبرى ليست هي الطبيعة ، وإنما هي بالأحرى « الصنعة » أو « التكنيك »^(١) .

١٣ — فإذا ما نظرنا الآن إلى موقف علماء الجمال والفنانين المعاصرين من مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة ، ألفينا أن الاتجاه السائد بينهم يميل إلى رفض نظرية « التقليد » أو « المحاكاة » imitation ، بدعوى أن المهم في الفن هو تلك الرغبة العارمة في خلق عالم متنسق من الصور الحوية (على حد تعبير هربرت ريد) ، لا مجرد الاختصار على تسجيل المظاهر الحية أو التعبير عن الحقائق الموضوعية . ولعل هذا هو ما عناه بيكاسو حينما كتب يقول : « إننا نعرف جميعا أن الفن ليس هو الحقيقة ، وإنما هو كذبة نجعلنا ندرك الحقيقة ، أو على الأقل تلك الحقيقة التي كتب لنا أن نفهمها »^(٢) . يد أن بيكاسو يعود فيقول « إنه ليس ثمة فن مجرد ؛ فإنك لابد بالضرورة من أن تجعل هذا الشيء أو ذاك نقطة انطلاق لك . ولكنك تستطيع من بعد أن تعود وتمحو كل آثار الواقع . وإذن فإنه ليس هناك أدنى خطر على الإطلاق ، لأن فكرة الموضوع لابد عندئذ من أن تكون قد خلفت أثراً لا سييل إلى محوه . وهذه الفكرة بلا شك هي التي حركت الفنان منذ البداية ، وهي التي

Ch. Lalo . « Introduction à L'Esthétique. » , Colin, (١)
1912. p. 79 — 89.

H. Read : « The Philosophy of Modern Art. » , Faber, (١)
1951., p. 42.

ولدت لديه أفكاراً خاصة ، وهى التى أثارت عواطفه وانتمالاته . ولا بد فى
 النهاية من أن يجيء العمل الفنى فيحتبس تلك الأفكار والاتصالات وكأنما هى
 مجرد أسرى له ، أما المصور المعاصر جورج براك George Braque (١٨٨٢ — ١٩٠٥) فإنه يقول « إن مهمة الفنان لا تنحصر فى محاكاة ما يريد
 إبداعه . والواقع أن الفنان لا يقلد الظواهر ، وإنما « الظاهرة » هى النتيجة
 التى يتوصل إليها . فلكى يكون التصوير محاكاة أو تقليداً ، ينبغى له عندئذ
 أن يتناسى الظواهر » . ويأبى فرنان ليجه F. Léger (١٨٨١ — ١٩٥٥)
 إلا أن يطلق على نزعة الفنى فى التصوير اسم « الواقعية الجديدة » ، وإن
 كان يحترف فى الوقت نفسه بأن « المسألة لم تكن يوماً فى الفن التشكيلي ،
 أو الشعر ، أو الموسيقى ، مسألة تمثيل شيء ما ، وإنما المهم هو خلق شيء جميل ،
 مؤثر ، أو دراماتيكي ؟ وهذا أمر مختلف كل الاختلاف » . أما المصور
 الهولندى المعاصر موندريان Piet Mondrian فإنه يحاول التوفيق بين النزعة
 الطبيعية والنزعة التجريدية فى الفن فيقرر أن « الفن المجرد يتعارض مع التصوير
 الطبيعى للأشياء ، ولكنه لا يتعارض مع الطبيعة نفسها كما وقع فى ظن
 الكثيرين » . وهكذا نرى أن معظم الفنانين المعاصرين يميلون إلى رفض
 النظرية التقليدية فى الفن ، وهى تلك النظرية التى تقول بمحاكاة الطبيعة ،
 وتمثيل الواقع ، وكأن الفن هو مجرد فرع من فروع الفلسفة الطبيعية^(١) .

أما الناقد الفنى الممتاز الذى سدد الضربة القاضية إلى النزعة الطبيعية فى الفن
 فهو بلا مراء أندريه مالرو (للولود سنة ١٩٠١) صاحب كتاب « محاولات

H. Osborne : « Aesthetics and Criticism. » Routledge (١)
 & K. Paul, 1955, p. 61.

في سيكولوجية الفن » (وهو أروع كتاب ظهر حتى اليوم في تحليل الفن وبيان دلالاته الإنسانية). وإذا كنا سنتوقف طويلاً عند نظرية مالرو في الفن ، فاذك لأن هذه النظرية قد غالت في الحلة على استطيعا المحاكاة لدرجة أنها استبعدت من الفن كل نزعة تعبيرية موضوعية فحسب ، بل لأنها أيضاً قد حاولت أن تؤكد النزعة الإنسانية في الفن ، فذهبت إلى القول بأن الفن هو إبداع لقيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الواقع ، دون أن يكتثر في شيء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود الخارجي . وإذا كنا سنرى مالرو يدير ظهره للفن الكلامي ، أو يحاول على الأقل أن يقلل من تلك الأهمية الكبرى التي ننسبها في العادة إليه ، فما ذلك إلا لأنه قد وجد فيه فناً تقليدياً يقوم على المحاكاة . « والحق أن الغرب وحده (فيما يقول مالرو) هو الذي ظن أن « التشابه » ressemblance عامل جوهري في الفن ، وأما في إفريقية وجزائر المحيط الهادئ ، فقد بقي « التقليد » مجهولاً ، فضلاً عن أننا نلاحظ أن المحاكاة لم تتخذ صورتها للعروفة عندنا في كل من مصر وبلاد ما بين النهرين وبيزنطة وبلدان الشرق الأقصى ^(١) ... إلخ » .

حقاً إن الناس قد دأبوا على القول بأن الفنان هو ذلك المخلوق الذي يعرف كيف ينظر إلى الطبيعة ، ولكن الحقيقة أن بصر الفنان موجه نحو العالم الفني أكثر مما هو مركز في العالم الطبيعي . فالفنان لا يرى من الطبيعة إلا ماله علاقة بالآثار الفنية ، في حين أن عيان الرجل العادي الذي لا يحمل بالفن إيماءة

يرتبط بما يعمل أو ما يريد أن يعمل في الطبيعة . وعلى حين أن الأشياء — في نظر مثل هذا الشخص — إنما هي ما هي ، نجد أن الأشياء في نظر الفنان إنما هي أولا وبالذات ما يمكن أن تستحيل إليه في مجال خاص لا يقع تحت طائلة الفناء . ومن هنا فإن « الأشياء » لا بد أن تفقد على يد الفنان خاصية من خصائصها الرئيسية ، كما يظهر بوضوح في فن « التصوير » حيث ينعدم « العمق » الحقيقي ، أو في فن « النحت » حيث تختفي « الحركة » الحقيقية . ومهما ادعى الفنان أنه يصور الوقائع أو يجبر عن الحقيقة ، فإن فنه لا بد من أن يجيء منظوياً على شيء من التبديل أو التحوير أو الاختزال *réduction* ، وكأنما هو يريد أن يختصر الواقع أو أن يجتزىء بجانب محدود من جوانبه ، فترى للصورة (مثلاً) يدخل شيئاً من التعديل على الصورة حينما يحيلها إلى بعدين فقط (الأوهام البعدان للمكان في لوحة) ، وترى للثال يفرض على الموضوع ضرباً من التحوير حين يحول كل حركة مضمرة أو صريحة فيه إلى ضرب من السكون أو الثبات . والفن إنما يبدأ .. فيما يقول مالرو — حينما يقوم الفنان بهذه العملية التحويرية : عملية الاختزال أو الاختصار أو التضمين . وقد يكون من السهل أن تصور طبيعة مرسومة أو منحوتة تجيء مشابهة تماماً لنموذجها الأصلي ، ولكن ليس من السهل أن تصور مثل هذه الطبيعة بوصفها « عملاً فنياً » بمعنى الكلمة . والواقع أنه لكي يكون شيء « فن » ، فإنه لا بد من أن تكون العلاقة القائمة بين الموضوعات للمثلة أو للصورة من جهة ، وبين الإنسان نفسه من جهة أخرى ، علاقة مغايرة تماماً في صميم طبيعتها لما يفرضه علينا العالم . وهذا هو السبب في أن ألوان النحت قلما تقلد ألوان الحقيقة ، بل هذا هو السبب في أننا جميعاً نشعر بأن الصور للصنوعة من الشمع (وهي تلك

الصور التي تطابق الواقع مطابقة تامة) لا تكاد نمت إلى الفن بنسب حقيقى (١) .

وربما كان منشأ الوهم القائل بوجود علاقة مباشرة بين الفنان ونموذجه هو انصراف التفكير عادة إلى فنون التصوير أو التعبير أو التمثيل . فنحن نلاحظ في التصوير والنحت والأدب أن ثمة تعبيراً غريزياً أو شبه غريزياً عن الوجدان أو الإحساس أو الشعور . ولا كنا تكلم قبل أن نكتب ، ونكتب قبل أن نؤلف أقاصيص أو روايات ؛ ولا كان للفروض في التصوير أن يمثل للوضع المراد رسمه ، فقد وقع في ظن البعض أن الفن إن هو إلا نقل وتقليد ، أو تمثيل وتصوير . وآية ذلك - فيما يرى أصحاب هذا الزعم - أن الأطفال يرسمون ، وهم يرسمون لأنهم يريدون أن يعبروا عما يشاهدون . ولكننا نشعر مع ذلك حين نتنقل من قاعة حافلة برسومات الأطفال إلى أى متحف أو معرض فنى ، أننا قد انتقلنا من حالة نقية يحتلم فيها للرء للعالم ، إلى حالة نقية أخرى يحاول فيها للرء أن يملك زمام العالم . وهكذا نشعر بأن بلوغ من الرشد إنما يعنى القدرة على الامتلاك والرغبة فى السيطرة - حقاً إن لرسوم الأطفال سحرأ لا شك فيه ، خصوصاً وأتأ قد نجد بين الرسوم للمتازة لبعض الأطفال أعمالاً أصيلة يفقد العالم فيها كل ماله من ثقل (كما هو الحال فى كل فن) ؛ ولكن هذا لا يمنعنا من أن نقرر أن الفارق بين الطفل والفنان

(١) A. Malraux : « Essais de Psychologie de L' Art : La Création Artistique. » Skira, Suisse, 1948, p. 110.

واقتر أيضاً زكريا إبراهيم « مشكلة الانان » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ .
س ١٨٥ — ١٨٦ ،

هو كالفارق بين كيم Kim — قاهر المدن في الأحلام — وديمورثك فاتح للمالك وكاسح الإمبراطوريات ، وكما أن مملكة الحلم لا بد من أن تتبدد عند اللحظة ، فكذلك لا بد من أن تتضاءل رسوم الأطفال حين تقارن بأعمال البالغين من الفنانين . أجل ، إن رسم الطفل قد يبق ، ولكن الفعل الابداعي هو الذى يتبدد ؛ وحتى إذا كان رسم الطفل بارعا من الناحية الفنية ، فإن هذا لا يسمح لنا بأن نمدحه فنانا : « لأنه ليس الطفل هو الذى يملك موهبته ، وإنما موهبته هى التى تملكه » . هذا إلى أن الطفل لا يعرف كيف يستند إلى عمل فى سابق ، يحاول أن يتجاوزه ويعلو عليه ، كما هو الحال بالنسبة إلى الفنان ، وإنما للشاهد فى فنون الأطفال عموما أنها أحلام ، فى حين أن فنون البالغين هى تملك لأحلام !

والواقع أن نعمة هوة غير معبورة بين رسوم الفنان طفلا، ورسومه هو نفسه بالنا . وآية ذلك أن اللوحات التى رسمها بعض كبار الفنانين فى طفولتهم لا تسكاد تمت بأدنى صلة إلى طرازهم الفنى الذى تعبر عنه لوحات شبابهم ونضجهم . ولكننا لا نوافق للصور الأمريكى المعاصر مورييس جروسر على القول بأن فن الأطفال إنما يقوم على الاحساس ، فى حين أن فن البالغين إنما يقوم على الرؤية . وربما كان الخطأ فى هذه التفرقة ، يرجع إلى أن صاحبها يقرر منذ البداية أن للصور رسم بعينه ، لا يديه ، ومن ثم فإنه يميل إلى القول بأن ليس نعمة تصوير بمعنى الكلمة لدى الطفل . ولكن الحقيقة أنه إذا كانت رسوم الأطفال بعيدة كل البعد عن رسوم البالغين ، فما ذلك لأنها رسوم خيالية تقوم على استجابات الطفل الشخصية للعالم الواقعى ، على حين أن رسوم الشخص البالغ إنما تسجل العالم الواقعى على نحو كما يراه . (يزعم

جروسر^(١) ، وإنما السبب في ذلك هو أنها لا تنطوي على أى جهد إرادى يحاول فيه الطفل أن يقاوم العالم الواقعى ، لكى يملك ناصيته ويصبح مالكا لزمان موهبته . ولعل هذا هو ما عناه مالرو حينما كتب يقول : « إن الطفل عند ما يلتقى بمقاومة العالم الواقعى ، فإن تعبيره سرعان ما يتلاشى مع الشعور بدم المسئولية . ولما كان سحر الصور التى رسمها الأطفال إنما يرجع إلى أنها غريبة كل الغرابة عن الإرادة فإن مجرد تدخل الإرادة لا بد من أن يفضى إلى القضاء على تلك الصور . وقد يكون فى استطاعة الطفل أن ينتظر أى شىء من فنه اللهم الا الوعى والسيطرة الإرادية . وحينما تنتقل من صور الطفولة إلى فن التصوير (بمعناه الحقيقى) ، فكأننا تنتقل من تشبيهات الأطفال ومجازاتهم إلى شعر بوذير . ومعنى هذا أنه ليس ثمة استمرار بين عالم الطفل وعالم الفن ، وإنما هناك تحول مطلق^(٢) . ويضرب مالرو مثلا لذلك فيقول إنه ليس بين رسوم الجريكو El Greco (١٥٤٨ - ١٦٢٥) طفلا ، وبين لوحاته الفينيسية الشهيرة مجرد فارق فى الدرجة أو مستوى التحقق *accomplissement* ، وإنما هناك فارق جوهرى يرجع إلى عامل جديد ألا وهو تعلقه بالمصورين الفينيسين . وهكذا قد يكون فى استطاعتنا أن نقول إن فن الطفولة لا بد من أن يزول بزوال عهد الطفولة .

١٤ — أما إذا نظرنا إلى نقطة البداية فى حياة كل فنان ، لن فإننا نجد فنانا

Maurice Grosser : « The Painter 'd Eye, » A Mentor (١)

Book, 1958, p. 144

André Malraux : « La Création Artistique, » Skira, (٢)

1948, p. 124.

واحداً قد بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة ، كما وقع في ظن الكثيرين ، بل إننا نجد في حياة كل فنان لوحات فنية حاول أن يقلدها أو أساتذته فنانين أراد أن يحنو حذوهم . فالأصل في عيان الفنان ، على حد تعبير مالرو ، إنما هو عالم الفن ، لا عالم الطبيعة . حقا إن الأساطير تحدثنا عن للصور الفلورنسي تشابويه Cimabue (١٢٤٠ - ١٣٠٢) الذي يقال إنه كان معجبا بجيوتو Giotto (١٢٦٦ - ١٣٢٦) الراعى وهو يرسم مجموعة من الخراف ، ولكن الرواية الحقيقية لهذه القصة لتدلنا على أنه ليست الخراف هي التي ولدت حب التصوير في نفس جيوتو ، وإنما الذي ولد في نفسه هذا الحب هو إعجابه بلوحات تشابويه . وليس في ذكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة في الإبداع قد نشأت لدى الواحد منهم على أعقاب تأثره بمنظر طبيعي أو حادث درامى يكون هو الذي حرك في نفسه الرغبة في التعبير عما شاهد أو أحس . وإنما الذي يثير للوهبة الفنية لدى للصور أو الشاعر أو الروائي هو احتكاكه في فترة للمراهقة بأعمال فنية توقظه من سباته وتدفعه إلى أن يهتف قائلاً : « وأنا أيضاً - وفأكون فناناً ! » . فليس في حياة أى مصور انتقال من رسوم الطفولة إلى لوحات الشباب (بنضجها واكتمالها) ، وإنما هناك انتقال من مرحلة الصراع ضد الصور الفنية التي أضفاها الآخرون على الحياة إلى مرحلة اكتشاف صور أخرى جديدة يضيفها الفنان بدوره على العالم والطبيعة والواقع بأسره . ولكن اللهم أن الفنانين لا يبدأون حياتهم الفنية بالاعتماد على الطبيعة أو الركون إلى الواقع ، وإنما هم يبدأونها بالاستناد إلى أعمال غيرهم من الفنانين والانتقام في عوالم غيرهم من للصورين . ولهذا يقرر مالرو أننا لسنا نعرف فناناً عظيماً واحداً لم تكن له أدنى دراية على الإطلاق بأى عمل فنى سابق ، أو لم تتح له الفرصة لأن يوجد إلا بإزاء أشكال حية وصور طبيعية . ألسنا نلاحظ أن

جويا Goya (١٧٤٦ - ١٨٢٨) قد تأثر بياو Bayeu وأن الانطباعيين Impressionnistes قد تأثروا بالترعة التقليدية في التصوير ، كما تأثروا على وجه الخصوص بمانيه Manet (١٨٣٢ - ١٨٨٣) ، وأن ميكائيل أنجلو قد وقع تحت تأثير دوناتلو Donatello (١٣٨٦ - ١٤٦٦) ، وأن الجريكو el Greco قد مر بمرحلة تلمذة كان يحاكي فيها تنويره le Tintoret (١٥١٢ - ١٥٩٤) إلخ... إذن فلا يقمن في ظننا أن رمبرانت أو بيرو دلا فرنسكا Piero della Francesca (١٤١٦ - ١٤٩٢) أو ميكائيل أنجلو أو غيرهم من الفنانين كانوا في بداية حياتهم رجالا متأملين قد استهوتهم (أو أكثر من غيرهم) مناظر الطبيعة وأشكال الأشياء ، بل لتذكر دائما أن كل هؤلاء لم يكونوا في بداية حياتهم سوى هواة مراقبين سحرهم بعض اللوحات الجميلة ، فخلوها خلف مآقيهم ، وراحوا يقلدونها ، غير آبهين بالعالم الخارجي ، أو غير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة (١) .

والواقع أن حياة كل فنان — كما قال مالرو — إنما تبدأ بالنقل عن لوحات كبار المصورين أو محاكاة أسلوب غيره من كبار الفنانين le pastiche . ولا شك أن هذا النقل هو في صميمه ضرب من المشاركة ؛ ولكنها ليست مشاركة في الحياة ، بل مشاركة في الفن . ولا يصبح للرء فنانا أمام أجل امرأة في العالم ، بل أمام أجل لوحات فنية . ولكن هذا لا يعني أن ليس ثمة «انفعال» صاحب مثل هذه المشاركة الفنية ، فإن انخراط الفنان في عالم الفن لا بد من أن يقرن بماطفة حادة تريد لنفسها الخلود كآبة عاطفة بشرية أخرى . وحسبنا أن

André Malraux : « La Création Artistique , » Skira, (١)

1948, pp. 138,

(٦م - فن)

نطلب إلى أى مصور أن يترجع ذكرى لوحانه الأولى ، أو إلى أى شاعر أن يستعيد تذكّار قصائده الأولى ، لكي يتحقق من أن كل حياة فنية إنما تبدأ ، لا بمشاركة في العالم ، بل بمشاركة في عالم الفن . فالفنان لا ينفش بادئ ذي بدء امتلاك الأشياء ، أو الهرب من القذات ، أو هو قلما ينفش التعبير ، بل كل ما ينيه أن يحاول امتلاك الفنانين والامتزاج بهم . ومعنى هذا أن النقل عن لوحات كبار الفنانين إنما هو ضرب من الإخاء أو الصداقة *fraternité* التي تتحقق بين الفنان للبديء وأستاذه (أو أساتذته) من كبار الفنانين ... وحينما نقول عن أحد الفنانين المبتدئين إنه فنان سباق قد نضج قبل الألوان *précoce* ، فإن كل ما ينيه بذلك هو أنه قد مارس النقل عن كبار رجال الفن في مرحلة مبكرة من مراحل تطوره الفني . ولو أننا نظرنا إلى لوحة روه Rouault (١٨٧١ - ١٩١٨) للسماء باسم « الطفل يسوع بين العلماء » ، لوجدنا أنه لم يكن يعنى في هذه اللوحة بتمثيل الحياة ، وإنما كل ما كان يرى إليه هو أن يخاطبنا بلغة أستاذه جوستاف مورو Mureau : فإن حب التصوير عنده إنما كان يعنى حب مورو ، والعمل على امتلاك ذلك العالم التشكيلي الحساس الذي كان يأسره ، بتحقيقه أو إنتاجه في صميم العالم الفني . وهكذا كان الحال بالنسبة إلى الجريكو في بداية حياته الفنية ، فقد كان يحاول أن يملك عالم الفينيسيين بالعمل على محاكاته ، كما سيحاول سيزان Cézanne من بعد في عهد المراهقة أن يملك عالم أستاذه كورييه Courbet بالنقل عنه ... إلخ . وإذن فإن كل فنان إنما يحاول بادئ ذي بدء عن طريق الـ *pastiche* (أو محاكاة كبار الفنانين) أن يستجمع زمام ذاته وأن يملك ناصية فنه ، لكي لا يلبث من بعد أن ينتقل من عالم صور إلى عالم صور آخر ، كما ينتقل الأديب من عالم الفاظ إلى عالم الفاظ آخر ، أو كما ينتقل للموسيقار من اللوسيقى إلى اللوسيقى ، وتبعاً لذلك فإن كل إبداع فني إنما هو في الأصل صراع تقوم به صورة ضمنية ضد صورة أخرى مقلدة .

وسواء بدأ الفنان حياة التصوير أو الكتابة أو التلحين مبكراً أم متأخراً ، وسواء أكان لأعماله الفنية الأولى قيمة عظيمة أم ضئيلة الشأن ، فإن من اللؤكده أنه لابد من أن يكون وراء إنتاجه الفن مرسوم كان يتردد عليه ، أو كاتدرائية كان يختلف إليها ، أو متحف كان يتجول في رحابه ، أو مكتبة كان يتصفح ما بها من مجلدات ، أو تراث موسيقى كان مولعاً بالاستماع إليه .. إلخ . ولا كان التصوير يمثل دائماً أبداً ثلاثة في حين أنه لا يملك في الحقيقة سوى بعدين ، فإن أى منظر مرسوم هو أقرب إلى أى منظر آخر مرسوم منه إلى النظر الحقيقي الذى كان منه بمثابة النموذج الأصلى . فليس أمام للصور الشاب أن يختار بين أستاذه وعيانه الخاص ، وإنما كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يختار بين أستاذه وغيره من الأساتفة ، أو بين لوحات ولوحات أخرى . ولولم يكن عيانه الأصلى هو عيان هذا الفنان أو ذاك ، لكان عليه أن يخترع فن التصوير من جديد . ولكننا نلاحظ أن ثمة موضوعات بعينها قد استطاعت خلال الأجيال الطويلة المتعاقبة أن تستأثر بانتباه معظم للصوريين ، فلم يكن الفنان البتديء ليحرص على تصوير شيء قدر حرصه على تصوير العذراء ، والشاب المراهق ، وبعض للناظر الخرافية أو الليولوجية ، وبعض الأعياد أو الحفلات الثينيسية ، وما إلى ذلك من للموضوعات الفنية للممتازة التى درج كبار للصوريين على تمثيلها . ولكن اللهم (على حد تعبير مالرو) أن الفنان « لا يرى تمثيل للموضوعات ، بل هو يرى فقط تلك للموضوعات التى يتزعمها تمثيلها من صميم الواقع (١) » .

والحق أنه إذا كان العامة من الناس لا يرون من اللوحات الفنية إلا ما تمثله ،

André Malraux : « La Création Artistique , » Skira, (١)

فإن الفنان لا يأخذ التصوير مطلقاً على أنه ضرب من التمثيل . وآية ذلك أن الفنان لا يرى في لوحة « الثور للذبوح » لرمبرانت Rembrandt أو لوحة « عبادة المجوس » لبيرو دلا فرانشسكا Piero della Francesca ، أو لوحة « بيت فنان » لفان جوخ Van Gogh مجرد مناظر جديدة بالإعجاب ، وإنما هو يرى فيها عوالم أصيلة ماثلة أمامه عن طريق تلك الصور التي هي منها بمثابة أداة تعبير . وإذن فإن ما يروقنا في لوحة « الثور للذبوح » ، ليس هو شكل الثور أو عظمة جثته ، وإنما هو تلك « الحضرة الفنية » التي تجل من اللوحة بأسرها سيمفونية تشكيلية مؤثرة أراد الفنان أن يسجلها على صورة ثور مذبح يقطر دماً ، ومعنى هذا أن ما يجتذبنا إلى العمل الفني ليس هو كونه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر يتزعزع من الواقع ، ولو أنه قد يكون أحياناً أكثر واقعية من الواقع نفسه ، وكما أن هذه المجموعة للنسقة من الأتنام قد تجعلنا نفهم فجأة أن ثمة عالماً موسيقياً ، أو كما أن تلك للنطومة للتناغم من الأبيات قد تجعلنا نكتشف أن ثمة عالماً من الشعر ، فكذلك نجد أن هذا للزيج العجيب من الخطوط والألوان قد يستثير تلك العين الفاحصة التي تدقق النظر إلى اللوحة فتلح في أقصاها باباً خفياً يقتاد إلى عالم آخر ، ولكنه ليس بالضرورة عالماً فائقاً للطبيعة ، أو عالماً رائئماً يعلو على الحقيقة ، وإنما هو عالم آخر لاسيل إلى رده أو إرجاعه إلى عالم الواقع . ونرى فيما مد أن عالم الفنان ليس من خلق الحلم أو من وحى الآلهة ، وإنما هو عالم إنسانى قد انبثق من أحضان ذلك المخلوق الخالق الذي يريد إعادة خلق الكون من جديد^(١) .

(٢) زكريا إبراهيم : « مشكلة الإنسان » ، مجموعة مشكلات فلسفية (رقم ٢) ،

١٥ — حقا إن الكثيرين ليتوهمون أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن إن لم يكن هناك وفاء من قبل الفنان للعالم ، مادامت جذور الفن متأصلة في أعماق الطبيعة (على حد تعبير بعضهم^(١)) ، ولكن الحقيقة كما علمنا مالرو هي أن الفن إنما يتولد عن سحر ذلك « المجهول » الذي لا ميل إلى إدراكه أو الاستجواز عليه . وإذا كان الفنان الأصيل قلما يقنع بنقل مناظر طبيعة أو تصوير طبيعة صامتة ، فما ذلك إلا لأنه يشعر بأن عليه أن يمتلك الواقع ، لا أن يقتصر على تقبله . وهل كان التمثال في نظر الفنان مجرد نسخة (مطابقة للأصل) لإنسان ما كن قد عدم كل حركة ؟ أو هل كانت اللوحة في نظر الفنان مجرد مرآة تنعكس عليها الطبيعة بأمانة ووفاء ، وكأنما هي مجرد موضوع طبيعي ؟ ألنا نلاحظ أن الفن لم يبحث في الأصل عن الطبيعة الصامتة ، وإنما هو قد اتجه بادية ذى بدء نحو التماس الخطوط الهندسية والبحث عن الآلهة ؟ أما تلك الصور التي ظل البشر يطوفون حولها منذ آلاف السنين ، ألنا نلاحظ أنها أولا وقبل كل شيء صور إنسانية لا ميل إلى تمثيلها أو العمل على استيعابها ؟ فهذا الوجه البشري — مثلا — ألنا نلاحظ أنه ينطوي على سر دفين طالما استهوى للصوريين في كل زمان ومكان ، فإذا بهم يحاولون أن يضيقوا الخناق على دائرة تعبيراته الممكنة ، وكأنما هم قد شعروا بأن في سره إنما يمكن سر الحياة بكل ما تحمل من محكمات وما تنطوي عليه من مكنونات ؟ الواقع أنه هيمات للمعرفة البشرية أن تزج النقاب عن الحياة ، كائنة ما كانت هذه الحياة ؟ فليس في وسع أي تمثيل أو تصوير أن يتطابق مع أية صورة حية في دوائر الإمكان ، والزمان ، والمكان . ومع ذلك فإن من طبيعة الفن أن يحاول امتلاك للكان والزمان والممكن ، ومن ثم فإنه يعمد إلى انتزاعها

Cf. M. Nédoncelle : « Introduction à l'Esthétique. » P. U. P., 1953 , p. 22.

من دائرة العالم الذى يعاينه الإنسان ويخضع له ، لكى يدرجها فى دائرة العالم الذى يتحكم فيه الإنسان وسيطر عليه . وتبعاً لذلك فإن فن إنعما هو فى صميمه صراع ضد القدر le destin . وضد الشعور بما يحمله الكون من « عدم اكتراث » بالإنسان أو من تهديد له ، أعنى أنه صراع ضد الأرض من جهة ، وضد اللوت من جهة أخرى .

وحسبنا أن نرجع إلى الروايات والقصص لكى نتحقق من صحة ما نقول : فإن الأحداث التى يروىها لنا تولستوى فى روايته أنا كارنين Anna Karenine لن تكون بالنسبة إلى هذه البطلة — حية — سوى أحداث معاشة قد عايتها تلك المرأة ؛ وأما بالنسبة إلى أية قارئة عادية على الرغم من كل أحلام اليقظة التى قد تدفع بها إلى أن تتصور نفسها محل بطلة الرواية — فإن تلك الأحداث ليست سوى وقائع محكمة تسيطر عليها وتتحكم فيها . ومعنى هذا أن الفارق بين الحياة وتصويرها الفنى هو أن فى التصوير الفنى استبعاداً للقدر وقضاء على للصير . والحق أن الشخص الذى يشهد على السريح حياة أنا أو أجاممنون Agamemnon لا يعانى مصير أنا أو أجاممنون ، وإنعما هو يشعر أنه يزاء « موضوع » فنى قد تدخلت فيه اليد الانسانية . وإذن فإن فى كل أرفنى تطاولا للموجود البشرى على الواقع ، مادام من الضرورى للفنان أن يقحم نفسه فى صميم تلك القوى التى كان يجزىء بالخضوع لها . ولعل هذا هو ماعناه مالرو حينما قال : « إن فى الفن انتقالاً من عالم القضاء والقدر إلى عالم الشعور والوعى » .

وحق لو نظرنا إلى الفن الكلاسيكى ، فإننا سنجد أن مافيه من « نظام » ordre إنعما هو نفسه الدليل القاطع على أنه لم يكن مستعبداً تماماً للكون أو للقضاء والقدر . والواقع أنه مادام كل فن لا بد من ينطوى على ضرب من

« التنظيم » ، فقد يكون في وسعنا ان نقول ان في الفن انتصاراً على القدر ، مادام من شأن العمل الفني أن يحيل أمر الأشياء إلى الانسان ، فيفقد العالم بذلك ماله من استقلال ذاتي . وسواء نظرنا إلى لوحات رمبرانت أم أشعار شكسبير ، فإنه لا بد من أن يستولى علينا الشعور بأن الأشياء قد أصبحت تحت إمرة عالم بشري خاص ، وكأنما هي قد اندرجت في كون إنسان ما ، سواء أكان هذا الانسان هو رمبرانت أم شكسبير . وهكذا لا بد من أن يكون وراء كل تحفة فنية قدر مهزوم ، يطوف ويحوم ، ولكنه مغلوب على أمره محكوم .

حقاً إن الفن ليشبه الحب من بعض الوجوه ، فإن لكل منهما ضملاء عاجزين وأدعياء خداعين (وإن كانوا أقل عدداً بالنسبة إلى الفن) ، فضلاً عن أننا قد نخلط بين طبيعة الواحد منهما وبين ما قد يجلبه لنا من لذة أو متعة ؛ ولكن الفن هو أيضاً كالحب من حيث أن كلا منهما ليس لذة plaisir بل هوى passion ؛ كما أن كلا منهما ينطوى بالضرورة على تضحية بشئ قيم العالم في سبيل قيمة واحدة حاسمة تظل تلاحق صاحبها باستمرار . وإن الفنان لمو في حاجة دائماً إلى من يقاسمه هواه ، لأنه لا يستطيع أن يحيا حياة مليئة عميقة إلا في وسط هؤلاء ، فهو من فصيلة أهل الطموح ومدمنى العقاقير ، لا من فصيلة محترفي الزين أو أهل اللذات ، ومن هنا فإن اكتشاف الفن — مثله في ذلك كمثل أى انقلاب حاسم Conversion — لا بد من أن يقترن بضرب من الانشقاق أو القطيعة التي تتمزق معها علاقة سابقة كانت تربط الانسان بالعالم . ومعنى هذا أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم ، وإنما هو ينبثق عن أسلوب جديد في خلق العالم . وما كان الفن العظيم ليأخذ بمجامع

قلوبنا ، لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على الكون ^(١) و- واء أ كنا فنانين أم هواة ، فإنه ما دام الفن حقيقة واقعة في نظرنا ، وما دام إحساسنا بما يدع من صور لا يقل عن إحساسنا بأشد الصور الزائلة إثارة ، فإننا لابد من أن تميز عن غيرنا بما لدينا من إيمان قوى بقدرة الانسان الخاصة . وإن أهل الفن لينقصون من قيمة الواقع ، كما ينقص من قيمته دعاة للسيحية وأصحاب كل دين ، ولكنهم إنما ينقصون من قيمته لإيمانهم الشديد بما للانسان من سمو وامتياز ، ولتقهم الوطيدة في أن الإنسان - لا الماء - (Le cahos) هو الذى يحمل في ذاته مصدر خلوده ^(٢) .

وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن علاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة السيد بالسود ، أو علاقة الصورة بالمرآة ، وإنما هي علاقة العالم الطبيعى الزائل بذلك العالم الإنسانى الذى يلتمس الخلود عبر الصور المخلوقة . فليس « العالم » سوى تلك الوسيلة الكبرى التى منحت للفنان حتى يعدل من فنه . وهما أراد الفنان لنفسه أن يكون متعلقا بالطبيعة ، فإنه لن يستطيع أن يهتف أمام أية لوحة فنية قائلاً : « ياله من منظر جميل ! » ، بل هو لابد من أن يهتف قائلاً : « يالها من لوحة جميلة ! » وسواء أكان الفنان يزاء صخرة جامدة ، أم قصر هائل ، أم حدث مؤثر ، أم آلام بشرية عنيفة ، فإن « الموضوع » الحقيقى بالنسبة إليه إنما هو ذلك الذى يولد في نفسه الرغبة في التصوير . ولهذا يقرر مالرو « أن الفن التشكيلي لا يتولد عن أسلوب معين في النظر إلى العالم ، بل هو

A. Malraux: « Le Musée Imaginaire. » Skira, 1948, (١) pp. 140.

A. Malraux : « La Création Artistique », Skira, (٢) pp. 145 & 261.

إنما يتولد دائماً عن أسلوب خاص في خلقه أو تكوينه ... فإذا ما سألنا « ما هو الفن ؟ » ، كان جوابنا بالضرورة : إنه هو هذا الذي تستحيل الصور بوساطته إلى أسلوب أو طراز (Style)^(١)

وإننا لنجهل — كما يقول مالرو — ماذا كانت تعنى ديانة قدماء المصريين ، فإن هذه الديانة هي بالنسبة إلينا مجرد موضوع للبحث والدراسة ، كما أننا نجهل أيضاً ماذا كان يعنى هذا التمثال أو ذاك من تماثيل الفراعنة بالنسبة إلى التمثال الذي نحته ؛ ولكن التمثال هو في نظرنا شيء آخر غير مجرد موضوع للدراسة : فإن إحالة « العلاء » إلى شيء إنساني (وهو ما جعل له صفة الوجود) ، لتضفي عليه اليوم لغة كانت مجهولة لدى صاحبه . وليست تلك المحاولات للضيق التي يقوم بها الناس في كل زمان ومكان من أجل إعادة خلق العالم مجرد عبث لا طائل نحته ، فإنه لم يقدر شيء يوماً أن يظل متنعماً بوجود حقيق حتى بعد اللوث ، اللهم إلا لتلك الصور الفنية المخلوقة من جديد ، وهكذا بقيت تلك التماثيل التي هي أكثر مصرة من للصريين ، وأكثر مديحية من للسبعيين ، وأكثر إنسانية من العالم ؛ وهي ما زالت تهدر إلى يومنا هذا بآلاف من الأصوات الغامضة السرية التي سوف تنتزعها منها الأجيال^(٢) .

A. Malraux : « Le Musée Imaginaire », Skira, Suisse, (١)

1948, p. 156.

A. Malraux : « La Création Artistique », Skira, Suisse, 1948, (٢), p. 216.

الفصل الرابع

بين الفن والصناعة

(مقارنة بين الموضوع الجمالى والموضوع الاستعمالى)

١٦ — إذا كنا قد اتينا فى الفصل السابق إلى القول بأن العمل الفنى هو ذلك الإنتاج الخاص الذى يحمل طابع صاحبه ، على اعتبار أن عالم الفن هو أولا وقبل كل شىء عالم إنسانى يفلت من طائلة الطبيعة ولا يخضع فى معاييره لأحكام الواقع ، فإننا سنجد أنفسنا الآن مضطرين إلى أن نميز بين ضربين مختلفين من الإنتاج البشرى : ألا وهما الإنتاج الفنى والإنتاج اصناعى . والواقع أن الإنسان حيوان صانع : فهو يخترع آلات ، ويصطنع أدوات ، ويستحدث موضوعات ؛ وهذه جميعاً لابد من أن تحمل صبغة الخاصة بوصفها « أجهزة بشرية » يستعين بها الإنسان على تكيف الطبيعة مع حاجاته ورغباته وأهدافه ومطامعه . فليس فى استطاعتنا أن نضرب صفحاً عن تلك « الموضوعات الصناعية » التى يستحدثها الإنسان لاستعماله الخاص وفائدته الشخصية ، بل لابد لنا من أن نعود إلى التمييز بين ما يصح تسميته باسم « للموضوع الاستعمالى » l'objet usuel وما اصطلاحنا على تسميته باسم « الموضوع الجمالى » l'objet esthétique . وهنا نجد أن « للموضوع الاستعمالى » إنما يدور لنا بادية ذى بدء باعتباره موضوعاً تفهياً يحمل آثار غاية بشرية ، لأن من اللؤكد أن اليد التى استحدثته قد أرادت له أن يكون محققاً لمصلحة أو منفعة أو وظيفة . وحتى إذا كنت أجهل استعمال هذا للموضوع الخاص الذى قد أعر عليه أثناء قيامى بعملية التنقيب فى الحفريات القديمة

فأنتى أقترض أنه قد جعل لأداء وظيفة بعينها ، أو أنه قد صمم على نحو خاص لتحقيق غاية خاصة . وإذن فإن « للوضوع الاستعمالي » لابد من أن ينطوى على غائية ظاهرية أو خارجية ، مادامت علة وجوده لانكسب في باطن طبيعته الخاصة وإنما هي تكمن في الاستعمال الذى يفرض عليه من الخارج . حقا إن لثل هذا للوضوع النعمى صبغة الإنسانية ، بوصفه « موضوعاً حضارياً » culturel يتوافق مع اليد البشرية ويتلاءم مع مشاربنا الخاصة ، ولكنه لا يحمل أية صبغة تعبيرية تجمعده بمخاطب منا الشعور أو العاطفة ، لا مجرد الإدراك الحسى أو النشاط المعلى . فاللوضوع الاستعمالي لا يتطلب منى سوى ضرب من السلوك الاجتماعى ، لأن كل ما يريده منى هو أن أحسن استعماله ؛ ولا شك أن استخدام أية آلة إنما هو خبرة اجتماعية تكتسب عن طريق التعلم . وهكذا قد يكون فى وسعنا أن نقول إن من شأن اللوضوع النعمى أن يدرجنى فى العالم الحضارى الذى يحيا فيه الآخرون ، ويتبادلون للنافع ، ويشتركون سويًا فى تحقيق بعض الأهداف . وإذا كان من شأن العلم أن يكسب عالمنا الطبيعى صبغة إنسانية ، فما ذلك إلا لأنه يميل إلى الاستعاضة عن اللوضوعات الطبيعية بموضوعات نفعية أو استعمالية ، فيضيق من دائرة الأشياء الطبيعية اللاإنسانية ، ويشيع فيها حول الإنسان جوا حضارياً إنسانياً^(١) .

ولكن على حين أن بعض اللوضوعات الحضارية الإنسانية إنما تهيب بنا أن نعمل ونتحرك ونصرف ، نرى أن هناك موضوعات أخرى تهيب بنا أن ننظر وتأمل وتذوق . فاللوضوع النعمى إنما يدعونا إلى أن نستخدمه ، فى حين أن

M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'expérience (١) esthétique », Vol. 1., pp. 122—125

للموضوع الفني إنما يدعونا إلى أن نستطلعه . وإذا كان الأول منهما يسد حاجة أو يحقق وظيفة ، فإن الثاني منهما يكاد يبدو زائداً عن الحاجة ، أو هو — في الظاهر على الأقل — لا يكاد يؤدي أية وظيفة . وآية ذلك أن اللوحة (مثلا) لا تزيد من صلابة الحائط في شيء ، كما أن القصيدة لا تنبثق بشيء عن هذا العالم الواقعي الذي أحاول أن أكيف نفسي معه . وأما هذا الكرسي الذي أجلس فوقه ، فإنه قد يكون مريحاً دون أن يكون جميلاً على الإطلاق . . . الخ . وتبعاً لذلك فقد بقي الفن في بعض العصور ترفاً كاليا اختصت به طائفة الكسالى من الأثرياء ، بينما ظل السواد الأعظم من الناس مشغولين بالعمل على كسب قوتهم الضروري دون أن يسمحوا لأنفسهم بالتفكير في مثل هذا الترف الكسالى .

السنا نرى للموضوع الجمالي أو نسحه أو نقراه ، دون أن يدفعا إدراكه إلى القيام بأي تصرف عملي أو اتخاذ أي مسلك أخلاقي ؟ أليس « للموضوع الجمالي » في حقيقته إنما هو ذلك الموضوع الحسي الذي لا يمدنا بشيء ، ولا يلوح لنا بشيء ، ولا يتهدينا من أي وجه ، ولا يكاد يقوى على التحكم فينا أو السيطرة علينا ، اللهم إلا بما له من جاذبية يؤثر بها علينا ، وإن كان في وسعنا دائماً أن نتهرب منها وتتحامى بأنفسنا عنها ؟ وإذن أفلا يكون في وسعنا أن نقول إن كل كيان « للموضوع الجمالي » إنما ينحصر في وجوده العنيد الذي يهيب بنا أن ندركه ، ولا ينتظر منا سوى أن تقدم له من مظاهر الإدراك الحسي ما هو أهل له ، بوصفه موضوعاً حضارياً يرشحه التراث البشري للظفر بتقديرنا وإعجابنا؟ (١)

ولكن ، أليس في استطاعة للوضع النفعي أن يصبح موضوعا جماليا ، كما أن في استطاعة للوضع الجمالي أن يحقق بعض الوظائف النفعية ؟... هذا ما يرد عليه بعض علماء الجمال بالإيجاب ، فإن الصناعة *L'industrie* في نظرم ليست مجرد بدايه للفن فحسن ، وإنما هي مبدأ الجمال أيضا . ومن هنا قد وجد جيو Guyau بين الجميل والنافع ، كما أبدى ضرباً من الإعجاب الفني بالكثير من الآلات التي استطاعت اليد البشرية أن تخرعها . وبالمثل ، نجد أن پول سوريو يقرر أن الجمال هو عبارة عن التكيف الكامل للموضوع مع وظيفته ، أعني أنه يعبر عن تكافؤ الصورة مع غايتها^(١) . وهذا ولیم موريس W. Morris وغيره من أصحاب النظريات الجمالية في العمار يؤكدون أن أروع تزيين يمكن أن يتحلى به أى بناء إنما هو ذلك الذي يتلاءم على الوجه الأكمل مع وظيفة هذا البناء . ومعنى هذا أن جمال البناء لا يكاد يفصل عن نفعه أو فائدته أو تحقيقه لأسباب الراحة والرفاهية ، ولكن بشرط أن تتلاءم وحدة البناء مع وحدة التزيين ، دون أن يكون هناك أى إنفاق جديد للمادة ، أو أى إسراف في استعمال مواد البناء . فهل نقول مع أصحاب هذه النظرة إنه ليس ثمة فاصل على الإطلاق بين الفن والصناعة ، أو بين للوضع الجمالي والموضوع النفعي ؟ أو عبارة أخرى هل نقرر مع بعض علماء الجمال أن هناك تداخلا بين الوظائف الجمالية والنفعية للفن حين يكون إدراكنا لوظيفة الموضوع نمتزجا باستجابتنا الجمالية له ؟

إن بعض الباحثين يقرر أن إعجابنا بأى بناء ، أو إناء ، أو أى سلاح ، لا ينصب فقط على الشكل الظاهري لهذه الموضوعات ، أو على ما تحويه من تفاصيل

(1) Paul Souriau : « La Beauté Rationnelle », Paris, Alcan, 1904, pp. 198—200.

خارجية وزينات ، وإنما للشاهد في العادة أننا حين تأمل هذه الموضوعات (حق من وراء واجهة زجاجية) فإننا نتجه بأبصارنا نحو فوائدها النفعية ، إذ نرجع إلى تجاربنا السابقة فنحكم عليها بما إذا كانت حسنة التوازن ، سهلة التداول ، صالحة للاستعمال (أم لا) . وهذه الإحالة إلى الاستعمال الفعلي (أو الممكن) للموضوع إنما تبرز بمحناه ودلالته ، فزيد من قوة استثارته الجمالية ، وتكاد تصبح جزءاً لا يتجزأ من صميم تكوينه الاستطقي . وتبعاً لذلك ، فقد ذهب دعاة هذا الرأي إلى أن فنون التزيين ملازمة بمراعاة المظاهر النفعية لما تنفع من موضوعات ، لأن قيمة البناء أو الإناء أو الكوب أو المقعد لا تكاد تنفصل عن وظيفته أو فائدته أو استعماله . وأما حينما ينصرف الفنانون إلى مراعاة المظهر الخارجي فحسب ، أو الزينة الخارجية فقط ، فهناك لابد من أن نجى منتجاتهم ضعيفة تفتقر إلى الصلابة والملاءمة والفائدة العملية^(١) .

يبد أننا نعود فتساءل : هل تقاس الصبغة الجمالية لأي موضوع بما يحقق من فائدة أو بايؤدي من خدمة ؟ هل يكون الكرسي الجميل هو الكرسي المريح ؟ هل يكون الإناء الجميل هو ذلك الوعاء الأصم القدي لا يرشح منه الماء ؟ ليس البتة إلى الصواب أن يقال عن الموضوع الجمالي إنه فني بالجوهر ونفعي بالعرض ، في حين أن الموضوع الاستعمالي هو فني بالجوهر وفني بالعرض ؟ وإذا جاز لنا أن نتحدث عن فائدة أي موضوع جمالي ، أفلا يجدر بنا أن نحاذر عندئذ من أن تصرفنا فائدة ذلك الموضوع عن إدراكه بوصفه موضوعاً فنياً لم يحفل بالاستعمال العادي ؟

... كل تلك أمثلة لا بد لنا من أن نحاول الإجابة عليها إذا أردنا أن نحدد

(1) Th. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles »

P. U. P., 1954, trad. franç. par M. Dufrenne, pp. 108—109.

بدقة ما بين الفن والصناعة من علاقة . وسنحاول أن نتبين هذه العلاقة بالرجوع إلى فن المعمار *L'architecture* ، فإنه بين الثمنون جميعا أقربها إلى الصناعة وأكثرها نفعية وأظهرها فائدة .

١٧ — وهنا نجد أن الكثير من الآثار المعمارية الهائلة التي نتمدها بمثابة أعمال فنية رائعة لا تخرج عن كونها أبنية قد أعدت في الأصل لتحقيق بعض الغايات (عبادات ، وطقوس دينية ، واحتفالات ، ومساكن لرجال الدين . . . الخ) . ولكن « النفعة » التي يحققها الأثر المعماري لا تكفي لاعتباره عملاقيا ؛ وإلا لما كان ثمة فارق بين الكنيسة العادية التي تضم في رحابها جماعة المصلين وبين تلك الكاتدرائية الأثرية التي تحمل طابع طراز فني خاص ، وإن كانت في الوقت ذاته تحقق نفس الغرض الذي تحققه أية كنيسة عادية . والواقع أن الشرط الأول لاتصاف الأثر المعماري بالطابع الجمالي أن يجيء معبرا (بلغة واضحة لالبس فيها ولاغموض) عن الغرض الذي أنشئ من أجله . ولهذا يقسم پول فاليري الأبنية إلى ثلاثة أنواع : أبنية صامتة لا تتكلم ، وأبنية ناطقة تتكلم ، وأبنية صداحة تنفخ ! فالأبنية الصامتة التي لا تتكلم ولا تنفخ إنما هي أبنية ميتة لا تستحق منا إلا الازدراء . وأما الأبنية المتكلمة فإنها جديرة منا بكل اعتبار ، على شرط أن تكون لغتها واضحة فصيحة لا يغفلط أمرها حتى على الجاهلين بأصول فن المعمار ! فأبنية الحاكم مثلا لابد من أن توحى إلى الناس بمحاني العدالة والصرامة والمساواة ، وأبنية النوادي لابد من أن تبعث في نفوس الناس مشاعر التآلف والتآخي والمحبة ، وأبنية المتعبد لابد من أن تشير في أفئدة القوم أحاسيس التسامح والعبادة والخشوع ، وأبنية السجون لابد من أن توحى إلى الناس بمحاني الضيق والكبت والحرمان ، وأبنية المسارح لابد من أن تولد في قلوب الجمهور أحاسيس المشاركة والتذوق والاستمتاع . . . الخ . أما الأبنية

الصداحة التي يقول عنها فاليري إنها « أبنية الفن وحده » فهي تلك الآثار الفنية الرائعة التي تصدح بموسيقى سحرية صافية ، وكأنها هي أنغام سماوية قد صيغت من حجارة افنح هنا بإزاء أبنية لا تحدثنا عن وظائفها ، ولا تكاد تثير فينا أي إحساس بما لها من فائدة أو منفعة ، بل كل ما فيها يصدح بموسيقى خاصة تخرج الجمال بالجلال . . وطى حين أن اللوحة لا تغطي أمام عيوننا سوى مساحة ضئيلة من الجدار ، كما أن النمثال لا يشغل إلا جزءاً محدوداً من المكان ، نجد أن للعبد الهائل يطوينا في ثناياه ، وكأننا نوجد ونحيا ونتحرك في داخله ! ولكننا عندئذ إنما نجد أنفسنا في داخل « عمل بشري » حققته تلك الإرادة الفنية التي شاءت أن تفرض علينا أبعادها ونسبها وتصميماتها^(١) . وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن الأثر المعماري — مثله في ذلك كمثل أي عمل فني آخر — لا بد من أن يحدثنا أيضاً عن صاحبه . ولكن المهم أننا حينما نكون بإزاء أثر معماري بمعنى الكلمة ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا بادية ذى بدء مضطرين إلى أن نتوقف عن كل حركة ، ونعدل عن كل نشاط ، لكي نقف مبهورين أمامه وكأننا نحن بإزاء لوحة فنية ! ولكننا سرعان مانجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نستكشف خبايا ذلك الأثر للمعماري ، وكأننا بإزاء موضوع — نحى يدعونا إلى أن نقبل عليه وتتوغل فيه ، فلا نلبث أن نتقل من مفاجأة إلى مفاجأة ، دون أن نجد نهاية لتلك الترهة للمتعة في ربوع العمل الجمالي ! ولعل هذا هو ما عناه آلان حينما كتب يقول : « إن الأثر المعماري ليتفتح حينما يسير المرء ، لكي لا يلبث أن يتنطق بمجرد ما يكف المرء عن الحركة . فالجمال المعماري يتكشف ، ويتخفى ، ويتغير ، ويؤكد

(1) P. Valéry : « Eupalinos, ou L'Architecture », Paris, Gallimard, 1924; pp. 106 — 124.

ذاته على هذا النحو ، مما يدل على أنه وسط بين الفنون الحركية والفنون الساكنة^(١) . وربما كانت كل قوة للوضوع الجمالي إنما تكمن على وجه التحديد في هذه القدرة العجيبة التي يستدرجنا بها إلى حليته ، وكأنما هو أغنية راقصة لا يملك للره سوى أن يتمايل على أنغامها ، متقلداً من نعمة إلى نعمة ، ومن انسجام إلى انسجام ، ومن سحر إلى سحر^(٢) .

يد أن سحر الأثر الممارى (بوصفه موضوعاً جمالياً) لا يتكشف أمام إبدارنا بتمامه حينما نكون مجرد متأملين ، وإنما لابد لنا من أن نستعمله حتى نستطيع أن نقف على سر ما يتمتع به من مقدرة استيطيعة . حقاً إن من شأن « العمل الفني » بوجه عام أن يستدرج جمهور النظارة إلى عاله الخاص ، وكان من شأن الجمهور الذي جاء يستمتع بالعمل الفني أن يشارك على وجه ما في عملية أدائه ؛ ولكن للملاحظ على وجه الخصوص أن من شأن « الأثر للممارى » أن يقهر للستمع به على أن يقوم بدور خاص يتناسب مع جلال اللبى الذى يشغله . وعلى الرغم من أن ما كن البناء الأثرى قد لا يكون منه بمثابة الناظر الذى يستمتع برؤية العمل الفني ، إلا أنه هو نفسه قد يستحيل إلى « منظر » يكمل تلك اللوحة الفنية التى يقدمها لنا الأثر للممارى . فهذا لويس الرابع عشر فى قصر فرساي لا يملك سوى أن يكون مثالا للعظمة والجلال ، وذلك رئيس الأساقفة فى كاتدرائية نوتردام لا يملك سوى أن يحيط نفسه بهالة من الخشوع

Alain : « Système des Beaux — Arts, Paris, Gallimard, (٢)

1926, p. 177.

Dufrenre : Phénoménologie de L' Expérience Esthét- (٣)

ique, Vol. I., p. 138.

(٧٢ — فن)

والوقار... إلخ . وليس معنى هذا أن الأثر للمعاري لا يحقق وظيفة خاصة أو لا يشبع حاجة معينة ، وإنما كل ما هنالك أنه لا يحقق هذه الوظيفة إلا بأن يفرض على صاحبه سلوكاً مسرحياً ملوّه الإجلال والاحترام ! وربما كان أكمل مظهر لاتّصار الفن أن الإنسان لا يكف عن إدراك العمل الفني إلا لكي يستحيل هو نفسه بوجه ما من الوجوه إلى « عمل فني » . ولتضرب لذلك مثلاً آخر فنقول إن القصيدة هي الأخرى لا تنطوي إلا على كلمات كهذه التي نستعملها في حياتنا العادية ، ولكن على حين أن اللغة العادية التي نستعملها في الحديث إن هي إلا لغة تقنية نستخدمها لتحقيق بعض المقاصد أو الأغراض ، دون أن نغتنم إليها لذاتها ، أو دون أن نغيرها أي اهتمام بوصفها مجموعة من الألفاظ ، نجد إن اللغة بمجرد ما تستحيل إلى أداة شعرية فإنها تكتسب قيمة في ذاتها ، حتى إنني لا أستطيع أن أسمع القصيدة إلا بشيء من اللهاية والاحترام ! فالقصيدة التي ألقياها لا بد من أن تفرض على طريقة خاصة في الإلقاء ، لأنني أشعر حين أنشدتها أنني قد دخلت في زمرة الشعراء . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى القنون الصغرى : فإن الأواني الجميلة (وإن كانت تحقق بعض الأغراض الصلية) لا تستعمل إلا في الاحتفالات والمناسبات الكبرى ، والحلى النادرة لا ترصع ثوب السيدة الأنيقة إلا في السهرات والأعياد الهامة ، والقناع الذي يرتديه الراقص الزنجي لا يظهر إلا في الاحتفالات والطقوس الدينية ، والرداء الكهنوتي الفخم لا يوضع على كتفي الكردينال إلا في المراسم الدينية الكبرى والاحتفالات الكنسية الهامة ... إلخ . فهذه التحفة الفنية النادرة تلزم أصحابها في العادة بأن يشاركوا في النظر الجمالي ، وأن يكونوا هم أنفسهم جزءاً لا يتجزأ من « الموضوع الفني » الذي ينتزع إعجاب النظارة .

حيث صلة كل منهما بصاحبه ، فنجد أن كلاهما وليد الصنعة البشرية ، وأن كلاهما يحدثنا عن المهارة الإنسانية التي تتحكم في المادة وتملك ناصية الاحلام وتسيطر على مالمدى الإنسان من أهواء . ونحن نعرف كيف اهتم علماء الجمال للعاصرون (من أمثال آلان ، وقاليرى ، وسوريو ، وباير ، وغيرهم) بإبراز الجانب الصناعى فى الفن ، بوصفه عملاً أدائياً يستلزم الكثير من الجهود ، ويقتضى من صاحبه مراناً وتخصصاً ودراسة مهنية^(١) . ولكن اللهم فى نظرنا الآن أن نتبين الفارق النوعى الذى يميز العمل الفنى عن العمل الصناعى ، حتى نتف على الطبيعة الخاصة التى تفصل « للموضوع الجمالى » عن أى موضوع آخر من الموضوعات النفعية العادية . وهنا نجد أن الموضوع النفعى هو وليد العقل المنخفض أو الدكاء الخالص ، فهو ثمرة لتلك الفاعلية الإنتاجية التى يمارسها الإنسان على الطبيعة حين يقهرها على أن تحقق بعض أغراضه أو مقاصده ، وبالتالي فإنه يحمل فى طياته آثار تلك الفكرة التى سبقت تصميمه وكانت حياً فى ظهوره . وأما الموضوع الجمالى فإنه ثمرة لنشاط يدوى خاص (بعكس الموضوع النفعى الذى هو نتيجة لتصميم آلى) وبالتالي فإنه لا ينطوى على فكرة سابقة يفرضها الفنان على الطبيعة بكل عنف ، وإنما هو ينطوى على محاولة إبداعية يراد بها للطبيعة نفسها أن تستحيل إلى روح ! وعلى حين أن « الصورة » فى الموضوع الصناعى إنما نخبرنا بأنه « مصنوع » ، دون أن تحدثنا بشئ عن صانعه ، نجد أن « الصورة » فى الموضوع الجمالى إنما تحدثنا عن الفنان الذى دمج بخاتمته تلك المادة الخام فأحياها إلى موضوع استطيق نسجيه بالعمل الفنى .

(١) ذكرى إبراهيم : « هل الفن صناعة ؟ » ، مقال بالعدد ٣٦ من « المجلة » ديسمبر

فالصانع - في حالة الموضوع الفنى - هو أقرب ما يكون إلى أداة مجردة
 أمكن عن طريقها أن تتحقق فكرة في موضوع يظل هو الآخر مجرداً ، في حين
 أن الصانع - في حالة الموضوع الجمالى - هو أشبه ما يكون بحضرة حية
présence vivante تظل ماثلة في صميم العمل الفنى ، فتسمع لجمهور النظارة
 في كل زمان ومكان بأن يشارك في عاله الإنسانى الخاص . وإذا كان الطابع
 الإنسانى أظهر دائماً في حالة الموضوع الجمالى منه في حالة الموضوع الصناعى ،
 فما ذلك إلا لأن « العمل الفنى » بطبيعته حقيقة حية تشهد لصاحبها ، وتنفذ به
 دائماً إلى عاله الجمالى الخاص . وهكذا نجد أنه لا بد لنا من أن نتطرق إلى
 دراسة مشكلة العلاقة بين العمل الفنى وصاحبه ، حتى نقف على سر تلك الصلة
 الحية التى تجمع بين الفنان وآثاره الفنية .

وهنا نلاحظ أن كثيراً من المشتغلين بدراسة الفن قد دأبوا على الاهتمام
 بتتبع تاريخ الفنان من أجل العمل على تفسير أعماله الفنية ، بدعوى أن معرفتنا
 بنفسية الفنان هى الكفيلة بإظهارنا على طبيعة إبداعه الفنى . وفى مثل هذه
 الحالة يصبح الفنان من العمل الفنى بمثابة « مبدأ تفسير » ، ما دامت معرفتنا
 به مستقلة عن أى إنتاج فنى ، أو ما دامت حياته كإنسان سابقة فى نظرنا على
 حياته كفنان . ولا شك أنه حينما يعضى الباحث من الفنان إلى عمله الفنى ، فإنه
 عندئذ إنما يفترض أن الدراسة السيكولوجية لشخصية الفنان هى المفتاح الأوحده
 لفهم طبيعة إنتاجه الفنى . وأما حينما يعضى الباحث (على العكس) من العمل
 الفنى إلى صاحبه ، فإنه عندئذ إنما يصدر عن إيمان على بموضوعية الظاهرة
 الاستطبيقية ، واثقاً من أن « الموضوع الجمالى » هو الكفيل وحده بأن يكشف
 لنا عن وجه صاحبه ، أو أن يضعنا وجهاً لوجه أمامه بطريقة مباشرة .

طالباً هذا إنما يقلع عن جمع المعلومات التي قد يهتم بها مؤرخ حياة الفنان ، لكي يستند إلى التجربة الاستطبيقية وحدها بوصفها الخبرة للباشرة التي تنقلنا إلى صميم العمل الفني . والواقع أن حقيقة العمل الفني لا تكمن إلا في هذا العمل نفسه ، فلنستأجئ الكثير من وراء البحث عن ملائسات الابداع الفني أو المعنى وراء التصميمات السابقة التي تقدمت على تحقيق هذا العمل . ومعنى هذا أن الموضوع الجمالي هو وحده الذي يمكن أن يحدثنا عن نفسه ، أو هو وحده ..

الذي يمكن أن يفسر لنا فيه من طابع جمالي ، وهو وحده أيضاً الذي يستطيع أن ينطق باسم صاحبه . وكما أن للموضوع الجمالي حقيقة يوح بها لإدراكنا الحسي دون أن يكون في وسع أي تفسير عقلي أن يتكفل بشرحها ، فكذلك يمكننا أن نقول إن للفنان نفسه حقيقة يفصح عنها العمل الفني دون أن يكون في وسعنا على الإطلاق أن نرجعها إلى التاريخ . وإن بعض علماء الجمال ليحضون إلى حد أبعد من ذلك فيقولون إن على مؤرخي حياة الفنان أن يعودوا أولاً وبالذات إلى « حقيقة الفنان » على نحو ما تتمثل في « العمل الفني » ، لأن هذه الحقيقة العينية للوضوعية لمى مما لا سبيل إلى رده أو إرجاعه إلى التاريخ .

فإذا ما نظرنا الآن إلى الدراسات التاريخية المتعلقة بسير الفنانين وجدنا أنها كثيراً ما تتطوى على وصف لبعض الأحداث الخارجية التي مر بها الفنان ، وكان نشاط الفنان بأبصره إنما يفسر عن طريق بعض الطل الظاهرية أو الأسباب العارضة التي قد لا تمس في شيء صميم وجوده الفردي . ولا شك أننا حينما نذيب فردية الفنان في العالم للوضوعي ، وحينما نحيل ما في حياته الخاصة من استمرار حي إلى سلسلة من الأفعال والأحداث والأفعال التي تؤلف بينها عن طريق مبدأ « السلية » ، فإننا عندئذ إنما ننأى بأنفسنا عن فهم ذلك الجانب الإنساني الذي يجعل

من كل فنان وحدة حية تمتع بأسلوب شخصي . أما إذا أردنا أن نفهم تاريخ الفنان باعتباره وحدة حية تعبر عن مقصد وجودي أصلي فلا بد لنا من أن نلجأ إلى منهج استيعابي نحاول عن طريقه أن نفهم ذلك الطامع العام الذي يكمن من وراء شتى مواقف الفنان وأفعاله وتصرفاته ، حتى نتعرف على شتى مظاهر إنتاجه من خلال تلك الروح العامة التي تشيع في صميم وجوده كفرد . ولكن هل يتنى لكاتب سيرة أى فنان أن يتوصل إلى انتهاج مثل هذا للنهج الاستيعابي ؟ أو بعبارة أخرى هل يستطيع مؤرخ حياة الفنان أن يلم بكل جوانب وجوده من حيث هو إنسان ؟ ألسنا نلاحظ أن كاتب سير الفنانين يجدون أنفسهم مضطرين إلى أن يقطعوا من حياة الشخصيات التي يترجمون لها ، تلك النواحي التي ترتبط بنشاطهم كفنانين ، فيجملون محاور السيرة التي يكتبونها هو النشاط الابداعي للفنان ؟ وإذن أليس إنتاج الفنان هو المرجع الأوفى الذي نعود إليه لتزويد أنفسنا بالمعارف الصحيحة عن حياة الفنان ؟ . . .

الحق أنه ليست سيرة الفنان هي التي تسمح لنا بأن نتعرف عليه ، وإنما الذي يسمح لنا بأن نتعرف عليه هو « عمله » أولا وقبل كل شيء ، حتى أن أية ترجمة لحياة الفنان لا تصبح ذات قيمة إلا حينما يكون صاحبها قد بدأ دراسته بالاستناد إلى إنتاج الفنان والتعرف على أعماله . ومن هنا فإن كاتب سيرة بلزاك (مثلا) لم يستطع أن يقول عن حياة هذا الروائي الفرنسي الكبير إنها كانت هائلة ، إلا لأن إنتاجه نفسه كان هائلا ، كما أن كاتب سيرة رامبو لم يستطع أن يقول عن حياة هذا الشاعر الفرنسي العظيم إنها كانت « مخاطرة » إلا لأن إنتاجه نفسه كان ضربا من المخاطرة . وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن أصدق ترجمة لحياة الفنان إنما هي تلك التي تظل مغلصة لإنتاجه ، لا للإبائات

إبداعه أو مصادقات حياته ، فتستمد من دراستها لأعماله الفنية ما يجنيها على توجيه فهمها لحياته وتفسيرها لشخصيته .

١٩ — فإذا ما عمدنا الآن إلى المقارنة بين الموضوع النقي والموضوع الفني من حيث اللغة التي يخاطبنا بها كل منهما ، وجدنا أن لغة الأول منهما لا تحمل أية دلالة شخصية ، في حين أن لغة الثاني منهما لغة شخصية تحدثنا عن صاحبه son auteur . حقا إن للموضوع النقي هو صنعة الإنسان ، فضلا عن أنه مجبول أيضا للإنسان ، ولكنه لا يحدثنى مطلقا عن ذلك الشخص الذى صنعه ، بل هو إنما يحدثنى عن التصرف الذى لابد لى من أن حققه حتى يكون فى وسعى أن استخدمه ، أعنى أنه مستوعب بأ كله فى « الوظيفة » التى يقوم بها . أما للموضوع الجمالى فإنه على العكس من ذلك لا يضمن لى تحقيق أى مشروع ، ولا يتطلب منى اتخاذ أى مصلك ، بل هو يترك لى مطلق الحرية فى أن أكتشف صاحبه ، فضلا عن أنه يحدثنى هو نفسه عن صاحبه . ولكن كيف يحدثنى للموضوع الجمالى عن صاحبه ؟ أليس « الأسلوب » أو « الطراز » le style هو الطريقة الوحيدة التى يقبها العمل الفني فى التعبير عن صاحبه ؟ .

هنا نجد أنه لا بد لكل فنان من أن يستعيز عن التولد التلقائى للصور الطبيعية بتنظيم متنسق لمجموعة من الصور للراة . فالأسلوب هو تلك العملية الإرادية التى تعبر عن نشاط تنظيمى يرفض المصادقات وينشد أنقى الأشكال .

وحينا يصبح للفنان أسلوب أو طراز ، فإنه عندئذ يكون قادراً على التحكم فى فنه وإنتاج ما يريد إنتاجه . حقاً إن العلاقة وثيقة بين الأسلوب والحرفة le métier ، فإن الأسلوب إن هو إلا حرفة تسمح لصاحبها بأن يبرع عن نفسه ، وأن يكون

نسيج وحده ، ولكن اللهم أن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الذى تجيء صنته
معبرة عن شخصيته ، لأن « الصنعة » عنده هى فى خدمة فكرة أو نظرة خاصة
إلى العالم . وهكذا أجدنى مضطراً إلى أن أتحدث عن « أسلوب » مونه
Monnet (١٨٤٠ - ١٩٢٦) ، لا مجرد أن له طريقة خاصة فى مزج الألوان
ورسم الأضواء ، بل لأن له طريقته الخاصة فى النظر إلى العالم باعتباره مملكة
النور . وبالمثل يمكننى أن أتحدث عن طراز سيزان Cézanne ، لا لأن لهذا
المصور المشهور له طريقته الخاصة فى استعمال الريشة وتحديد الخطوط ، بل لأن
له نظرة فلسفية إلى العالم تجعله ينشد دائماً للملاء ، والدقة ، والصرامة ، والثبات
على طريقة اسپينوزا فى نظريته العامة إلى الوجود . وتبعاً لذلك فإننا نستطيع
بحق أن نقسب إلى الفنان طرازاً أو أسلوباً حينما يكون فى وسعنا أن نتميز فى
أعماله الفنية علاقة حية (من نوع خاص) بين الإنسان والعالم ؛ علاقة تتجلى لنا
فى إنتاجه على شكل تجربة حية قد استطاع أن يعيشها بأسلوبه الخاص . وهذا
الطراز الخاص فى المعيشة ، أو هذه الكيفية الفريدة فى الارتباط بالعالم ، هى
ما أدركه بطريقة مباشرة فى العمل الفنى من خلال شتى مظاهر الصنعة أو طرائق
الحرفة ، دون أن أتوقف عند تلك الوسائل الفنية التى اصطنعها الفنان للتعبير
عنها ، بل دون أن أفطن إلى مثل هذه الوسائل أصلاً .

حقاً إن صنعة كل فنان هى جزء لا يتجزأ من صميم أسلوبه ، فإن الطراز
الفنى إنما يعنى طريقة الفنان الخاصة فى معالجة للمادة ، وتنظيم الأحجار أو الألوان
أو الأنغام ، بحيث يفرض على المادة تلك الصبغة الشخصية التى تؤكد ما له من
حرية بإزاء شتى اللطيفات أو النماذج ؛ ولكن من واجبنا أن نضيف إلى ذلك
أن الأساليب للهية التكنيكية لأى فنان إنما تتطوى منذ البداية على معان

شخصية لا تكاد تنفصل عن أسلوبه في المعيشة أو طريقته في النظر إلى العالم .
 ومعنى هذا أن الحرفة *le métier* بالنسبة إلى أى فنان إنما هي توقيع *signiature*
 يحمل طابع صاحبه ، بشرط أن يكون لدى الفنان من الإخلاص لنفسه والوفاء
 لشخصه ما يجعله أميناً على الرسالة الفنية الخاصة التى لا بد له من أن يعبر عنها .
 وحينما لا يكون تشابه الأعمال الفنية التى يحققها فنان واحد وليد تطبيق آلى
 لبعض القواعد أو « الوصفات » التى يلتزمها (الفنان) بحذافيرها ، فإن مثل
 هذا التشابه قد يكون هو الدليل القاطع على رغبة الفنان العارمة فى التعبير عن
 نفسه بكل وفاء وأمانة . ومهما يكن من شيء ، فإن أسلوب الفنان إنما يكشف
 لنا عن تلك الصورة الخاصة التى تنطق باسم صاحبها ، ما دامت صورة « العمل
 الفنى » الأصل إنما هى فى صميمها بمثابة « معنى » *sens* يشير إلى صاحبه .
 ولكن على حين أن صورة « العمل الفنى » إنما تخضع لضرورة خارجية هى
 تلك الغاية الموضوعية التى تخرج عن شخص الصانع نفسه ، نجد أن « الموضوع
 الجمالى » لا بد من أن يخضع لضرورة مزدوجة : لأن صورته الحسية لا بد من
 أن تخضع لمعيار استطيع بمعنى الكلمة من جهة ، كما أنه لا بد للفنان نفسه من
 أن يخضع لضرورة المعنى المعانى أو الماش *signification vécue* من جهة
 أخرى . وهكذا نرى أن الموضوع الجمالى لا بد من أن يكون « معبراً » ،
 مادامنا نستند إليه هو نفسه للحكم على مدى إخلاص الفنان ، أو مادامنا نتصور
 الفنان دائماً على غرار عمله الفنى .

ولكن ليس من الضروري أن نكون على علم بشخصية الفنان حتى يكون
 عمله الفنى « معبراً » *expressive* فى نظرنا ، إذ ربما كانت أعلى صورة من صور
 « التعبير » إنما هى تلك التى تنطوى على أكبر قدر من « الحياء » أو « الحجل » ،
 وكأن صاحبها يريد أن يتخفى وراء نظرة خاصة إلى العالم تدرج بغيره تحت نطاق

« الكلى » l'universel. وإذن فإن العمل الفني الذى لا يحمل أى توقيع ليس بالضرورة عملاً تافهاً لا ينطوى على أية شخصية إبداعية . حقاً إن درجة تعاطفنا مع العمل الفني لتزايد حينما تكون لدينا بعض المعلومات عن تاريخ حياة صاحبه ، ولكن ربما كان فى مثل هذه « الألفة » مع الفنان خطر كبير على عملية التذوق الفني نفسها ، لأنها قد تصرفنا عن العمل الفني نفسه ، لكي نجعلنا نتذكر بعض سمات خارجية قد لا يكون لها أصل فى صميم الموضوع الجمالى للمثل أمامنا . ولعل هذا هو ما عناه أحد علماء الجمال حينما كتب يقول : « إن الإدراك الجمالى ليزداد تقاء حينما يقتصر على الشعور بحضرة الفنان ، دون أن تكون لديه معرفة سابقة بشخصه^(١) » . ومعنى هذا أن الهم فى التجربة الجمالية إنما هو أن ينكشف لنا وجه الفنان من خلال تلك « الحضرة الاستطيقية » التى ينطوى عليها عمله الفني بأسلوبه الخاص وتعبيره الشخصى .

والواقع أن حقيقة الفنان ليست هى تلك الحقيقة التاريخية التى يقدمها لنا مترجمو سيرته ، وإنما هى حقيقة ذلك الإنسان الحاضر فى عمله الفني ، والذى لا أعرفه إلا عن طريق ذلك العمل نفسه . فالفنان هو الإنسان الذى يضحى بالوجود للوضوعى فى سبيل الوجود الذاتى ، والذى يؤثر أن يكون فى عمله عن أن يكون فى العالم أو فى التاريخ. وإذا كان كثير من الفنانين قد ضربوا صفحا عن معايير الحياة اليومية العادية ، فذلك لأنهم كانوا يشعرون شعوراً غامضاً غتلتاً بأن الناس لن يحكموا عليهم بالاستناد إلى سلوكهم فى هذه الحياة.

Cl. M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'expérience (١) esthétique, » vol. I., pp. 158 — 160.

وهكذا كان بعض الفنانين يشعرون بأن الحياة الحقيقية بالنسبة إليهم إنما هي تلك التي تكمن في عالم الإنتاج الفني ، أعني تلك الحياة الفنية التي تمتد وتتسع في دوائر بعيدة المدى بقدر ما يتسع جمهور المعجيين بهم . حقاً إن البعض قد يرى في سعى الفنانين نحو الشهرة « خلوداً هزليلاً » لا قيمة له ولا طائل تحته ، ولكن الفنان مع الأسف إنما هو ذلك الإنسان الذي يحيا في ضمير الجمهور أكثر مما يحيا في أعماق وجوده الخاص . ولو شئنا أن نستعمل تمييزاً وجودياً نستمده من سارتر ، لقنا إن أفضل ما في الفنان إنما هو جانبه الذي يوجد فيه لا على طريقة الوجود للذات *pour soi* ، بل على طريقة الوجود للآخرين *pour autrui* . فالفنان هو الرجل الذي للجميع عليه حقوق ، دون أن يكون في وسعه تلافى هذا الوضع بحال ، حتى لقد ذهب البعض إلى حد الحديث عن « بناء الفنان » *prostitution de l'artiste* . ولكن بناء الفنان (إن صح هذا التعبير) إنما هو في الحقيقة بناء مقدس : لأن الفنان قد يضحي بوجوده كإنسان في سبيل الاحتفاظ بوجوده كفنان ، أو هو على الأصح قد يضحي بوجوده من أجل الذات في سبيل وجوده من أجل الغير ، لكي لا يلبث أن يستحيل إلى مجرد « طراز فني » يتعرف عليه الجمهور من خلال أعماله ، دون أن يكون لديه هو أي شعور واضح بتلك « الصورة الفنية » التي أصبحت هي وحدها حقيقة .

وهكذا نرى أنه على حين أن « للوضوع الصناعي » إنما يضعنا منذ البداية في عالم إنساني يتطلب منا دائماً سلوكاً تكتيكياً خاصاً ، دون أن يدعنا نشارك صاحبه مشاركة إنسانية فعالة ، نجد أن « للوضوع الجمالي » إنما يضعنا منذ البداية في عالم الأنا والأنثى ، دون أن يقيم أي تعارض بيني وبين الآخر ، لأنه ليس من

شأن « الآخر » L'autre أن يستلبي عالمي الخاص ، بل إن من شأنه — على العكس — أن يفتح أمامي عالمه الخاص . وهنا تتم للشاركة بيني وبين الفنان ، لا على سبيل القهر أو الضغط أو الإلزام ، بل عن طريق تلك اللغة النوعية الخاصة التي يحدثني بها العمل الفني ، فلا تلبث نفسي أن تتفتح له وتقبل عليه . وإذن فإن من شأن العمل الفني دائماً أن يفتح أمامي عالماً بشرياً خاصاً هو عالم صاحبه ؛ وهذا العالم الشخصي الذي يحدثني عن الفنان من خلال الطراز والتعبير اللذين يتميز بهما إنتاجه الفني ، إنما هو في الحقيقة الدليل الأكبر على اختلاف العمل الفني (في جوهره) عن أي عمل إنتاجي من نوع آخر .

٢٠ — فهل يكون معنى هذا أن ليس ثمة علاقة بين الفن والصناعة ، أو بين الموضوع الجمالي والموضوع الاستعمالي ؟ ألسنا نلاحظ أن كثيراً من علماء الجمال للعصرين ، يلون إلى القول بأن الفنان هو أولاً وقبل كل شيء « صانع » artisan ؟ وإذن فهل نساير هؤلاء ونحاول أن نخفف من حدة الهوة التي تخناها بين « العمل الفني » و « العمل الصناعي » ؟ هنا نجد آلان يقرر أن الجامع بين الفن والصناعة إنما هو ما في كل منهما من نشاط إنتاجي . فليس الفن حلماً وتأملاً وتصورات فارغة ، بل هو صنعة وتنفيذ وإنتاج . وقد توهم أن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الرجل المبقرى الذي يكتب ما عليه عليه شيطان إلهامه ، ولكن الحقيقة أن الفنان إنما هو ذلك الصانع الذي يصطرح مع المادة — لغة كانت أم حجارة لم لونا أم غير ذلك — حتى يجبرها على أن تتثنى وتتايل وتمطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية . استغفر الله ! ، فما كان لدى الفنان جهاز مكتمل من الأفكار السابقة المجددة ، وإنما يجيئه الأفكار كلما أوغل في الإنتاج والعمل ؛ إن لم نقل بأن هذه الأفكار نفسها قد لا تصبح واضحة محددة إلا بعد أن يكون « العمل الفني » قد اكتمل . وهكذا قد يصح أن نقول إن الفنان هو للتفرج الأول

الذى يشهد مولد عمله الفنى ، فيعاصر مراحل تكونه وتولده وانبثاقه ، إلى أنه
تجىء اللحظة التى يغفر فيها فاه مندهشا متعجبا ، وقد يقع فى ظنا أحيانا أن
القصيدة الرائعة كانت بادىء ذى بدء « مشروع قصيدة » ، ثم لم تلبث أن
استجالت إلى حقيقة واقعة ، ولكن الأدنى إلى الصواب أن يقال إن القصيدة
لا تنبى للشاعر جملة رائعة ، إلا حين ينفى فى نظرها ، كما أن اللوحة الجميلة لا تصبح
جميلة إلا وهى تولد تحت ريشة للصور ، أو كما أن التمثال الجميل إنما يصبح
جميلا حينما يتكشف رويداً رويداً تحت معول النحات ، ومعنى هذا أن العبقرية
إنما تصبح عبقرية بفضل ذلك الجهد الفنى الذى يجعلها تتجلى فى صميم الموضوع
الجمالى ، مرسوما كان أم منحوتاً أو منظوما أم منغوما . حقا إنه ليس من النادر
أن نجد فنانين يلغنون الرخام ، ويسخطون على النحوى ، ويستمتطرون اللغات
على اللادة ، وكأن هذه كلها إن هى إلا وسائل عاجزة قاصرة هبات أن تنهض
بالتعبير عن تلك الأفكار الهائلة التى يريدون أن يعبروا عنها ، ولكن هؤلاء
يفنون أن الشعر لا يصنع إلا من ألفاظ ، وأن اللوحة لا ترسم إلا بألوان ، وأن
التمثال لا ينحت إلا من حجر أو صلصال . قالمهم إذن فى الإنتاج الفنى (كما هو
الحال أيضا فى الإنتاج الصناعى) هو أن يتحقق العمل ، أعنى أن يصبح حقيقة
واقعة ، مكتلة ، صلبة ، متينة . ولكى يتحقق « العمل » ، فلا بد للفنان من أن
يهجر عالم الصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة ، لى ينفى نحو عالم
الجهد والصناعة والحرفة والإنتاج العملى (١) .

إن الكثيرين ليتوهمون أنه يكفى لوصف الفنان أن تقول إنه رجل الإلهام

Alain : « Système des Beaux — Arts , Ollivard, 1926, (١)

11 éd., p. 33.

الذى يدرك من الأشياء مالا قبل غيره من سواد الناس بإدراكه ، ولكن « الإدراك » وحده لا يكفي لتفسير الإنتاج الفنى : لأن الفنان هو رجل إدراك وعمل معا ، أعنى أنه لابد بالضرورة من أن يكون « صانعا » . والواقع أن اهتمام الفنان لا ينصرف إلى تخيلاته وأهوائه ، بقدر ما ينصرف إلى « الموضوع » الذى يريد أن يحققه . وحتى إذا نسبنا إلى الفنان صفة « التأمل » ، فإنه لابد لنا من أن نتذكر دائما أن تأمله هو ضرب من « للملاحظة » observation أكثر مما هو حلم يقظة ؛ أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقول إنه يتأمل ما صنعه ويلاحظ ما حققه ، حتى يتخذ منه سندا يعتمد عليه فيما سوف يصنعه ، وقاعدة يستند إليها فيما سوف يحققه . ولهذا يقرر آلان أن القانون الأسمى للابتكار الإنسانى هو أن للرء لا يبتكر إلا حين يعمل . وتبعا لذلك فإن حرية الفنان لا تنبدى إلا حينما يجد فى النظام المادى الصارم دعامة قوية يستند إليها ، فى حين أنه لو اقتصر على مسيرة أهوائه وتخيلاته ، أعنى لو اكتفى باتباع النظام الذى تفرضه عليه انفعالات الجسم البشرى ، لرائت عليه العبودية ، ولأصبحت كل مخترعاته آلية ليس فيها أدنى أثر من حسن أو جمال أو تأثير . ومعنى هذا أن الإنسان حين يستسلم للإلهام ، أو بالأحرى حين يستسلم لطبيعته الخاصة ، فإن مقاومة للمادة عندئذ قد تكون هى الشيء الأوحد الذى يمكن أن يجيء فيصممه من الارتجال الأجوف ، والتقلبات النفسية العارضة . وإن آثار أعمالنا التى لا تعنى لى الكفيلة بأن تعلمنا الحذر ، ولكن ذلك الشاهد الأمين الذى ينصبه أمامنا أدنى تصميم نحققه إنما هو الذى يعلمنا الثقة . وبينما نجد أن كل شيء أمام الهيئة الإلهية المتسككة هو أمل ووعد ورجاء ، نجد أن ضرورة التنفيذ التى تضطر الفنان إلى الإصطدام ببعبات للمادة هى التى تدنوه من أعتاب الفن بوصفه نشاطا يقوم على الصناعة والحلق والبناء . ولو لم يكن فى استطاعة قدرة التنفيذ عندنا

أن تمضى إلى أبعد مما تمضى إليه قوة التفكير ، لما وجد بيننا قانون على الإطلاق .
ولكن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الصانع الذى يعرف حق المعرفة أنه لا بد له
من أن يقرب الشيء فى صبر وتواضع ، لكى يسأله ويستطلعه ، وكأنما هو يطلب
إلى الموضوع أن يمينه على مواجهة أفكاره الخاصة وتنظيمها وتنسيقها واستبعاد
حافياتها من متناقضات . حقا إن البعض ليتصور أن الفن يصدر عن الفنان كما
يصدر الماء عن ينبوع ، ولكن النشاط الفنى شاهد بأنه ليس أقتل للفن من
«السهولة» *facilité* التى تقترن فى أذهاننا عادة بفكرة «الإلهام» *inspiration* ،
وكان ليس فى الفن جهد وصناعة وحرفة وممارسة . إلخ .

بيد أننا نعود فنقرر أن ثمة فارقا بين «الفنان» و «الصانع» : فإن الفكرة
فى الصناعة لابد من أن تسبق التنفيذ ، ما دامت هى التى تنظمه وتحدده وتحكم
فيه ، على حين أن الفكرة فى العمل الفنى إنما ترد إلى الفنان أثناء قيامه بعملية
الإنتاج الفنى ، أعنى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه . ومع ذلك فإننا
نلاحظ فى الصناعة نفسها أنه كثيراً ما يجيء العمل المتحقق فيعدل من فكرة
الصانع وينقحها ويقومها ، إذ يصل الصانع إلى نتائج أفضل بكثير مما سبق له
تصوره ، بمجرد ما يقوم بمحاولات عملية من أجل تنفيذ فكرته الأصلية ، وبذلك
يقرب هو نفسه من الفنان (وإن كان الصانع لا يصبح فنانا إلا فى لحظات سريعة
خاطفة) . ولكن القاعدة العامة فى الصناعة هى أنه لا بد للتنفيذ من أن يجيء
مكافئا للتصميم ، أعنى أنه لا بد للعمل الصناعى من أن يجيء مساويا للفكرة التى
تقدمته^(١) . وأما فى الفن فإن التنفيذ قلما يجيء مساويا للتصميم ، لأن الفكرة

Alain : « *Vingt Leçons sur les Beaux — Arts* , » Paris, (٢)

Gaillimard, 8 éd., 1931., 15 leçon, p. 222.

(كما سبق لنا القول) لاتسبق العمل الفني ، بل هى كثيراً ماتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعاً أشدهم حاجة إلى أن « ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج » ، على حد تعبير أوجست كونت . ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن يقام عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكي يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجها إلى حيز التنفيذ . حيناً يدرك الفنان أهمية « التحقيق » فى الإنتاج الفني ، فإنه عندئذ لابد من أن يعشق « المهنة » (أو « الحرفة ») ويترف لها بالفضل . وليس أسعد من الفنان حين ينجح فى أن يزين بالفعل حجراً صلباً كان يتردد على كل تزيين (١) .

٢١ — أما علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن واللهو ، فهم يقررون أن الجميل حينما استطاع أن يتحرر من « النافع » l'utile ، وحينما نجح فى أن يتخلص من « الحرفة » le métier ، فإنه لم يلبث أن استحال إلى « فن » . حقاً إن الفن قد نشأ عن للمهنة ، كما نشأ فن للعمار عن حرفة البناء maçonnerie ، أو كما نشأ فن التصوير عن حرفة التلوين enluminure ، ولكن الفن لم يستحق هذا الاسم إلا حينما انتقل عن الحرفة . وتبعاً لذلك فإن فكور باش يقرر أن الفصل بين الحرفة والفن إنما هو شيء قائم بالفعل ولا بد من أن يظل قائماً . وحينما ترقى الصناعة إلى مستوى الفن ، فإنها تصبح عندئذ هى نفسها فناً ، وذلك لأنها لاتعود تنشئ المنفعة أو تتوخى الحاجة ، بل تصبح

تصبح مجرد لمو أو لب (١) .

يد أن عالم الجمال الفرنسى للعاصر إيتين سوريو قد تصدى لنقد هذه النظرية التى تميز الفن عن الصناعة، بدعوى أن العمل الفنى إن هو إلا ضرب من اللهو ، فى حين أن العمل الصناعى إنما يحقق فائدة عملية ، فذهب إلى أن النشاط الفنى والنشاط الصناعى هما من فصيلة واحدة ، لأن كلا منهما إنما يرمى إلى إنتاج أشياء أو صناعة موضوعات . فالفن فى نظر سوريو هو فى صميمه « عمل » شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التى تستلزم الحرفة والصنعة والدراسة والتخصص و « المحاولة والخطأ » والانكباب للضى على الإنتاج . إلخ . والفنان — مثله فى ذلك كمثل العالم أو للكشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال — إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين لا بد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف . إلخ . فليس الفنان مخلوقاً شاذاً أو كائناً فذاً عجيباً غريب الحلقة ، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة . ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعى ، وأن الفنان هو أولاً وقبل كل شيء « صانع » . وهنا يشور سوريو على نظرية دوركايم فى الربط بين الفن واللهو . فيقرر أن للفن مكانته داخل ضروب تقسيم العمل الاجتماعى ، لأنه يمثل حرفة هامة قد لا تقل جدية عما عداها من الحرف . ونحن نعرف كيف سائر دوركايم أصحاب نظرية النشاط الفنى الحر (من أمثال كنت وشيلر وسبنسر وغيره من القائلين بوجود علاقة وثيقة بين الفن واللعب) فقال بأن الفن هو مجرد إشباع لتلك الحاجة الموجودة لدينا

(١) F. Basch : « L' Esthétique de Kant. » Alcan, Paris,

إلى بذل نشاط لا غرض له ، اللهم إلا لما ينجم عن بذل مثل هذا النشاط من
لذة أو متعة^(١) . فلم يكن في وسع سوريو أن يضرب صفحا عن مثل هذه
المنعوى الخطيرة من جانب زعيم المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو الحريص
على أن يثبت دعائم الفن في المجتمع الحديث بوصفه حرفة جدية تضطلع بمهمة
إنتاج وتكوين وبناء ، ولا تقتصر على إطلاق طاقة زائدة أو تصريف نشاط
فائض عن الحاجة (كما زعم دوركايم) . ومن هنا فقد كرس سوريو فصلا
بأكمله من كتابه الكلاسيكي المشهور « مستقبل الاستطيقا » لدراسة العلاقة
بين الفن والصناعة ، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر في إمداد
المجتمع ببعض للوضوعات الخاصة .

وهنا يقول سوريو إننا إذا سلمنا بأن الفن هو ضرب من « العمل الإنتاجي »
travail productif فلا بد لنا من أن نقر بأن هناك رابطة وثيقة تجمع بينه
وبين الصناعة ، ما دام كل منهما إنما يقدم لنا بعض موضوعات يتدعها بفعل
نشاط إنساني خاص . حقا إننا دأبنا على أن نفرق بين الفن والصناعة ، بحجة أن
الفن خلق وإبداع ، في حين أن الصناعة عمل وإنتاج ، ولكننا نلاحظ أن
« الفن » كثيرا ما يتدخل في الصناعة نفسها ، خصوصا حينما تستلزم الحرفة
قطعا غير قليل من المرفة الاستطيقية ، بل ربما كان في وسعنا أن نذهب إلى
حد أبعد من ذلك فنقرر أنه قلما يستطيع أي نشاط إنساني كائنا ما كان أن
يستغنى نهائيا عن الفن . وليس هناك أي انتقاص من كرامة الفن في قولنا بأن
أصحاب الحرف اليدوية كالنجارين أو الحدادين أو صانعي الأحذية أو محترفي

(1) Durkheim : « De La Division du Travail Social. »
Alcan. 1902, p. 219.

«التصوير الشمسى قد يصح إدخالهم في زمرة الفنانين . والواقع أن الفنون — كما يقول سوربوا — كثيرة ؛ وهى ليست جميعاً بدرجة واحدة من الأهمية ، وإلا لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن « فنون كبرى » و « فنون صغرى » ، أو أن نقيم بين شتى أنواع الفنون ضرباً من « الترتيب الطبقي » *hiérarchie* . ولكن الفنون التى نعدّها أسمى من كل ما عداها ، إنما هى تلك التى تفترض لدى أصحابها أكبر قدر ممكن من المعارف الجمالية . حقاً إن حظ الفنون الصغرى من المعرفة الاستطبيقية قد يكون ضئيلاً ، ولكن هذا لا يمنع من اعتبارها « فنونا » . وليس يكفي أن تغلب على الصناعة صبغة للمهارة اليدوية ، حتى نستبعد هانهاً من دائرة الفن ، فإن بين بعض الحدادين وصانعى الأحذية من يصح اعتبارهم فنانين .

فإذا ما عاودنا النظر إلى الفارق بين « العمل الفنى » و « العمل الصناعى » ، تجادرت إلى الأذهان فكرة التمييز بينهما على أساس أن الإنتاج فى الفن يدوى ، فى حين أنه فى الحرف المختلفة ميكانيكى . وهذا ما حدا بالبعض إلى القول بأن الفن « عمل حى » *oeuvre vivante* ، قد يبدو ناقصاً إذا قورن بالإنتاج الآلى ، ولكنه على كل حال عمل شخصى إنسانى يخاطب منا القلوب . وأما إنتاج العمل الصناعى ، فإنه قد يكون أكمل وأدق ، ولكنه يظل مع ذلك عملاً آلياً لا روح فيه ، لأنه لا يحمل أى أثر من آثار الحياة البشرية ، بما يحىء معها من نقائص وعيوب ومظاهر غفلة أو قلة دربة أو ندم أو تحسب . هذا إلى أن الإنتاج الصناعى لا يملك من القدرة ما يستطيع معه أن يحيا بذاته ، لأنه إنتاج بالجملة ومن الممكن الإكثار منه إلى غير ما حد — ولكن هذا الرأى (فيما يرى سوربوا) ينطوى على خطأ جسيم ؛ فإنه ليس من الصحيح أولاً أن العمل الصناعى أكمل من العمل اليدوى ، وإنما الصحيح أنه عمل ناقص لم يستوف

حظه من « الكمال » (أو التشطيب كما تقول أحياناً بالعامية) . هذا إلى أننا لا نقضل في العادة العمل الصناعى على العمل الفنى ، بل نحن نؤثر دائماً للعمل اليدوى للتقن *L'ouvrage bien fait* على أى عمل آخر يكون من إنتاج الآلة . وإذا كنا نقد العمل الآلى « ناقصاً » من الوجهة الفنية ، فذلك لأننا نعرف أن الآلة لا تستطيع أن تجارى اليد . والحق أن مطرق الصائغ ومنزله صانعة التخاريم (الداتلة) هما أسمى بكثير من أكل الأجهزة الميكانيكية ، لأن هذه لا تستطيع أن تتلافى عيباً كبيراً ألا وهو « الرتابة » *La monotonie* ولا شك أن الرتابة هى مظهر من مظاهر النقص أو عدم الا كتمال . ولما كانت الآلة الميكانيكية تقتصر فى العادة على أداء عملية واحدة (نعدّها صالحة فى المتوسط وبالنسبة إلى أغلب الحالات) ، فإنها لا تملك من القدرة على التكيف ما يجعلها صالحة لجميع الحالات (بما قد يستلزم صنعة أخرى مغايرة) . ولكن هذا العيب لا بد من أن يزول تماماً بمجرد ما يصبح فى وسعنا أن ننتج آلة تصلح لأداء عمل متنوع لا يحىء منطويها على أى مظهر من مظاهر الرتابة أو الملل . ولعل من هذا القليل مثلاً ما يحدث حينما يكون الجهاز الآلى من الدقة والتعقيد بحيث يستطيع أن يتكيف مع شتى الوظائف التى يراد منه تأديتها ، كما هو الحال بالنسبة إلى « الأرغن » الذى يعد من أكل الأجهزة للموسيقية وأقربها إلى الصوت البشرى نفسه ^(١) .

أما الزعم بأن العمل الصناعى هو أقل شأناً من العمل الفنى ، لأنه ولید إنتاج بالجملة ، فهذا قول مردود . حقا إن القيمة التجارية لأية لوحة أو قطعة

(١) E. Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique. » Alcan,

أنث أو إناء أزهار لا بد من أن تنقص حين تكون هناك نماذج أخرى عديدة قد صنعت على غرارها ، ولكن هذا لا يعنى أن نخرج تلك اللوحات من دائرة الفن لمجرد أنها ليست فريدة أو نادرة . فليس هناك ما يبرر الخلط بين « القيمة الفنية » و « قيمة الندرة » (أو الفرابية) ، بل لا بد لنا من أن نسلم بأن كثرة عدد النسخ المطبوعة من الكتاب الواحد ، أو كثرة عدد القطع المضروبة من العملة الواحدة ، لا تنتقص في شيء من القيمة الفنية لهذا الكتاب أو لتلك العملة . والواقع أنه كلما كان حظ للوضوع الفنى من الانتشار أكبر ، كانت حيويته أعظم ، وكان حظه من الواقعية أكبر . فلن يضير الفن في شيء أن تتم حشرات الدوق بين الناس ، بل ربما كان في ذلك نفع كبير يعود على الفنانين أنفسهم بوصفهم أصحاب حرفة نافعة تقوم بدور فعال في صميم الحياة الاجتماعية . فالفن بطبيعته قوة حيوية وعمل إيجابي ونشاط إنتاجي ؛ ولا شك أن مثل هذا النشاط الإنتاجي هو أحوج ما يكون إلى عوامل الانتشار التي يمكن أن تضمن له أسباب البقاء . وإن الملاحظة لتدلنا على أن ثمة أناسا كثيرين يؤثرون أن يزينا جدران منازلهم بلوحات منقولة عن كبار للصوريين الكلاسيكيين (مثل تيسيان Titien وفلاسكيز Velasquez) عن أن يزيناها بلوحات طريفة قد لا تكون متقنة الصنع . حقاً إن ثمة farkا كبيرا بطبيعة الحال بين أن تملك لوحة أصلية لتيسيان أو فلاسكيز ، وبين أن تملك لوحة منقولة عن بعض أعمال هذين الصوريين العظيمين ، ولكن من لاؤكد أن عمل الفنان الكبير لا بد من أن يظل ماثلا بوجه من الوجوه في الصورة التي تحاكيه ؛ فضلا عن أن الفنان حين يقبل لأعماله أن تنشر على الناس بالشكل الآلى الذى يضمن لها الدبوع والانتشار ، فإنه عندئذ لا يتنقص من قدر إنتاجه الفنى على الإطلاق ، بل كل ما هنالك

أنه يتيح لفنه فرصة التحقق على شكل عمل حتى يتمتع بحضرة واقعية^(١).

٢٢ — من هذا نرى أن سوريو يريد أن يستبدل بالفرقة الكلاسيكية بين الصناعة والفن ، فرقة أخرى جديدة تقوم على التمييز بين « العمل الأدائي » travail opératoire و « العمل الفني » travail d'art . وحجة سوريو في ذلك أن هذين النوعين من الأعمال يدخلان في كل من الصناعة والفن على السواء ، ولكن زيادة نسبة الواحد منهما عن نسبة الآخر في أى موضوع مامن للوضوعات هي التي تحدد ما إذا كان هذا الموضوع آلياً أم فنياً . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إنه حينما تكون كل مهنة الصانع أن يسير الآلة ، دون أدنى ذوق أو حكم تقديرى أو مراعاة للنتائج ، أعز ، حين يكون كل ما عليه أن يقوم بأداء بعض الحركات للمهنة وفقاً لتعليمات مرسومة ، فإن من للتأكد أن عمله هذا لن يكون من الفن في شيء . وأما الرسام الصناعي فإنه قد يكون أحياناً أقرب إلى الفن من للصورة المعروفة الذي يصدر رسم « بركة سان كوكوفا » للمرة المائة ، بطريقة آلية اعتيادية مألوقة ، لمجرد أن تاجر اللوحات قد طلب إليه ذلك . وتبعاً لذلك فليس ما يمتننا من أن نخلع صفة « الفن » على العمل الصناعي الذي يحققه للمهندس الميكانيكي مثلاً حينما يضع تصميماً جديداً لسيارة نفخة ، أو حين يقوم بعمل نموذج مبتكر لهيكل إحدى الطائرات . . . الخ . وهكذا يخاض سوريو إلى القول بأن دور الفن في الصناعة يختلف شدة وضعفاً بحسب نوع العمل الذي يقوم به الصانع ، بمعنى أنه كلما كان الصانع مضطراً إلى أن ينظم عمله وفقاً لتخصص تقدي لصفات الإنتاج نفسه ، كان عمله أقرب إلى الفن منه إلى أى شيء آخر . والنتيجة هي أنه لا موضع للفصل التام بين الفن

(١) Etienne Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique . » Alcan, 1929. pp. 131 — 132

والصناعة : لأن الفن هو لباب الصناعة ، أو هو الصناعة في أسمى صورها ، أو هو العمل للتيق الذي يستحق عن جدارة لفظ « الصنعة » أو « التكنيك »^(١) .

والواقع أننا لو سلطنا مع أصحاب النزعات التجريدية في الفن بأن الوظيفة الأولى للفنان هي أن يقدم لنا مجموعة من الصور أو الأشكال التي ترتاح لمراها حاسيتنا الإستيطقية ، لما وجدنا أدنى صموبة في أن نقر عالم الجمال الإنجليزى المعاصر هربرت ريد Herbert Read على القول بوجود فن حقيقى فى نطاق الصناعة نفسها . وحسبنا أن نرجع إلى كثير من للتجات الصناعية الحديثة التى امتدت إليها أيدي للصممين designers لكي تتحقق من أن الفنون النفية لم تعد تراعى الفائدة أو الاستعمال فحسب ، بل هى أصبحت تتوخى أيضاً بعض الغايات الاستيطقية التى ترى إليها فى العادة الفنون التجريدية . فلم يعد مهندسو الأبنية الحديثة ، ومصممو الأثاث الحديث ، وصانعو الأطباق والأواني الحديثة ، يقتصرون على مراعاة فائدة هذه الأدوات ووظائفها فى الاستعمال العادى ، بل صاروا يحرصون أشد الحرص على صبغها بطابع فنى يجعل منها موضوعات ملائمة تستثير حاسيتنا الاستيطقية . وهكذا لم تعد نسب تلك للوضوعات تخضع خضوعاً أعمى لقوانين التناسب الرياضى ، بل أصبحت تنطوى على أشكال حدية intuitive forms - تهيب بإحساسنا الجمالى على نمو وجدانى مباشر . حقا إن كثيراً من للوضوعات النفية التى تنتجها للصانع الحديثة لا زالت بعيدة عن أن تحقق ما يراد لها من صفة جمالية ، ولكننا لودققنا النظر فيها يستجد على السيارات والطائرات وأجهزة الراديو والآلات الكاتبة (وما إلى ذلك) من

(2) Denis Huisman : « L' Esthétique. » Paris, P. U. F., 1954., Ch. IV, p. 72.

تجديدات أو تصنيات حديثة ، لأفينا أن هذه كلها إن هي إلا تحسينات فية أدخلها على تلك الآلات مصممون بارعون يتمتعون بحساسة جمالية ممتازة . وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن الصناعة الحديثة سائرة حتما في سبيل الاعتراف بأهمية « الفن التجريدي » abstract art في نطاق الإنتاج الصناعي نفسه .

حقا إننا إذا فهمنا الفن على أنه تعبير بالصور التشكيلية عن الانفعالات البشرية وللثل العليا الإنسانية ، فإننا لن نستطيع أن نقول إن في وسع الآلة أن تنتج عملا فنياً بمعنى الكلمة ؛ وأما إذا فهمنا الفن على أنه خلق لأشكال أو إبداع لصور تجيء ملائمة لحاسيتنا الاستيعابية ، فإنه لن يكون ثمة مانع من القول بأن الآلة قد تنتج أعمالاً فنية . ولكن الإنتاج الصناعي إذا اقتصر على مراعاة النسب العددية والقوانين الهندسية فإنه لن يكون إنتاجاً فنياً بمعنى الكلمة ، لأنه لا بد للرسام الصناعي أو المهندس الإنشائي أو للمصمم الفني من أن يعمل على تكييف قوانين التناظر والتناسب مع الشكل الوظيفي للموضوع المراد صنعه . وتبعاً لذلك فإن المصانع الحديثة قد أصبحت تستعين بمهارة للمهندسين الفنيين والمصممين البارعين من أجل تزويد منتجاتها الآلية بطابع جمالي يضمن لها الرواج والانتشار . فإذا عرفنا أن الموضوعات الدميعة قد أصبحت في سوق الإنتاج الحديث بضاعة كاسدة ، أمكننا أن نفهم السر في حرص رجال الصناعة أنفسهم على إنتاج موضوعات نافعة تجيء في الوقت نفسه ملائمة للذوق ، مرضية لحاسيتنا الجمالية . وعلى الرغم من أن العهد الصناعي قد وجد نفسه مضطراً إلى التضحية بعنصر « الندرة » أو التفرّد ، بسبب ما تقتضيه طبيعة الآلة من إنتاج بالجملة ، إلا أن تزايد الإنتاج الصناعي وتحسنه قد أصبحا يكفلان لنا اليوم من التنوع والجلدة ما يضمن إشباع شتى الحاجات الجمالية للجمهور . وفضلاً عن

ذلك فإن حرصنا على أن يحىء الموضوع الجمالى « نسيج وحده » (فيما يرى بعض النقاد المحدثين) إنما هو أثر من آثار تلك الحقبة الفردية من حقب الحضارة حين كان حب التملك لازال هو العامل المسيطر على نفوس الأفراد . وأما فى عهود الاشتراكية والزعات الجماعية الحديثة فلن يضر العمل الفنى فى شىء أن تكون الآلات قد أنتجت منه أعداداً كبيرة . يستطيع أن ينعم بتذوقها جمهور كبير من المستهلكين . هذا إلى أن الآلات نفسها قد أصبحت اليوم من المهارة والدقة بحيث أصبح فى وسعها أن تدخل على إنتاجها من التنوع والتجديد ما قد يحجز عنه أحياناً العمل اليدوى — حقا إن عنصر « التزيين » قد أخذ يقل فى المنتجات الصناعية الحديثة ، ولكن الفن التجريدى قد حل محل تلك الاتجاهات التزيينية القديمة ، فأصبحت للوضوعات النغمية التى تنتجها الآلات الحديثة أعمالاً فنية تهيب بحساميتنا الجمالية عن طريق ما تنطوى عليه من أشكال مجردة ترتاح لمراها الأعين . وهكذا أصبح للفنان التجريدى دوره الهام فى الإنتاج الصناعى الحديث ، لأنه هو الذى يقوم بالتأليف بين الحاجات البشرية والقوانين الضوية ، أو هو الذى يمزج بين أعلى درجة من درجات الاقتصاد العملى وأعظم نسبة من نسب الحرية الروحية^(١) .

(1) Herbert Read : « Art and Industry. » London, Faber, 1944, pp. 43 — 56.

الفضل الخامس

الفن والمجتمع

٢٣ — إذا كنا قد رأينا أنه ليس ثمة حد فاصل بين أوجه النشاط الجدى التى نشأت عنها الصناعة ، وأوجه النشاط غير الجدى التى تكون منها الفن ، فذلك لأن ملاحظة الوقائع نفسها قد أظهرتنا بكل وضوح على أن الفن « عمل اجتماعى » travail social ، وأن الفنان هو أولاً وقبل كل شيء رجل يحترف مهنة . ولو أننا نظرنا إلى المشكلة من وجهة نظر الفنانين أنفسهم ، لوجدنا أنهم جميعاً ينظرون إلى الفن نظرة جدية ، ولا يعدونه مطلقاً بمجرد استجابة لتلك الحاجة البشرية إلى بذل نشاط حر دون استهداف أى غرض . فليس الفن عندهم مجرد حرفة يرتزقون من ورأئها فحسب ، وإنما هو عمل جدى ينطوى على الكثير من التفكير والتنظيم والجهد والتصميم ... أما إذا نظرنا إلى الفن من وجهة نظر عالم الاجتماع ، فإننا لن نستطيع أن ننكر أن وجود الفن هو واقعة إيجابية لها أهميتها فى صميم الحياة الاجتماعية . وليس أدل على صحة ما نقول من أن المجتمع نفسه فى كل زمان ومكان قد اعتبر الفن وظيفة اجتماعية ، فكان يعد الفنانين بمثابة صناع مهرة يحترفون مهنة لها أصولها وقواعدها . ولو أننا رجعنا إلى العصور الوسطى — مثلاً — لوجدنا أن الفن قد كان آنذاك حرفة جدية يحرص عليها للمجتمع ، فكانت هناك مراسم فنية ateliers يتفق عليها للوك والأمراء ، وكانت هناك حرف metiers يصطنعها سائر الشعب بالفن .

وأما في القرن الثامن عشر فقد كان كل فنان يجيد حرفة أو حرفاً ، أعنى أنه كان صانعا وصاحب فن معاً ، فكان يصنع لوحات الهيكل ، ويرسم صوراً شخصية للأمراء والأميرات ، ويصمم الزينات والنقوش على جدران المؤسسات القومية ، وينحت التماثيل التي تزدان بها قصور الملوك والأمراء . . . إلخ . ولئن كانت الدولة في عصرنا هذا لم تعد تطلب من الفنان إلا التزير اليسير ، حتى لقد أصبح الفن في مجموعه جهداً شخصياً ، لا حرفة بمعنى الكلمة ، إلا أن صيحات أنصار الفن قد تعالت معلنة أهمية « الحرفة » بوصفها نقطة تلاقى الفن وللجمع . وهكذا ذهب بعضهم إلى أنه إذا أريد للفنان الحديث اليوم أن يعود إلى احتلال مركزه في صميم الحياة الاجتماعية ، فلا بد لنا من أن نجعل من فنه « حرفة » ، ولا بد للدولة نفسها من أن تشرف على رعاية الفنون بوصفها ظواهر اجتماعية خطيرة الشأن . وهل يمكن أن يستغنى للجمع الحديث عن « الفنان » وهو « الرجل الصانع » الذي يخلق على مصنوعات الإنسان ظاهراً استطيقاً يحمل منها أشياء محبة إلى نفسه ؟ (١) .

... يد أننا حتى لو ملنا جدلاً بأن الفن إن هو إلا لهو عاطل لا غناء فيه ، لكان يكفي للاهتمام بهذا اللهو أن يكون الناس قد وجدوا فيه متعة هائلة ، بدليل أن الفنانين قد استطاعوا أن يجتذبوا إليهم الجماهير ، وأن يستثيروا أفضة الناس في كل زمان ومكان . وإلا ، فهل يستطيع عالم اجتماع مختص أن يغفل مثل هذه الظاهرة ، وهو يرى إلى أي حد أنزلتها المجتمعات من صميم حياتها

(1) Jean Casson : « Situation 'de L' Art Moderne. » Paris, Ed. de Minuit, 1950, pp. 110 — 118.

وأظن أيضاً لذكرنا إبراهيم : « هل الفن صناعة ؟ » مقال بالمجلة ، عدد ٣٦ ، ديسمبر سنة ١٩٥٩ ، ص ٨٢ — ٨٣ .

الحضارية منزلة الجد ؟ بل هل يستطيع مؤرخ اجتماعي يصف لنا حياة روما أو بيزنطة ، أن يسقط من حسابه تماما كل ما كان لألعاب السيرك من أهمية في حياة هاتين اللدينتين ؟ ... الواقع أننا لو فصلنا الفن عن العمل الجدى ، لكان في هذا الفصل اعتراف منا بأنه على الرغم من أن الفنان إنما يكسب قوته من وراء الفن ، وعلى الرغم من أن المجتمع هو الذى يشجعه على ذلك وهو الذى يرعاه ويفسخ صدره له ، إلا أن المجتمع مخطيء فى ضلوكه حبال الفنان ، لأن القيمة الاجتماعية للزعومة التى ينسبها إلى الفن إنما تقوم على مجرد وهم خاطيء . ومعنى هذا أن المجتمع حين يهتم بالنشاط الفنى فإنه إنما يضع جهوده ويبدد قواه ، لأن الفن عندئذ لن يكون سوى ثغرة فى جهاز المجتمع يتسرب من خلالها جانب من الطاقة الاجتماعية التى تضع سدى ! ^(١) . ولكن ، هل من الحق أن الفن لا يمثل فى صميم الحياة الاجتماعية سوى مجرد نشاط عابث ينطوى على تبيد للقوى ، وفقدان للطاقة ، دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجى يترتب على هذا النشاط ؟ هل من الحق - كما قال دوركايم - « أنه إذا احتلت الفنون الجميلة فى حياة أمة ، مكانة أعلى مما ينبغى ، لكان ذلك حتما على حساب حياتها الجادة : ولكان مآل تلك الأمة بالتالى إلى الفناء القريع . . . » ^(٢) :

هنا يقول سوريو إننا لو قارنا الفن بالعمل الجدى الضرورى ، لراعنا

(1) E. Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique. » Paris, Alcan, 1929, p. 17.

(٢) دوركايم : « النظرية الأخلاقية » ، ترجمة الدكتور السيد محمد بدوى ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ٤٠ .

أن ما نسميه بالنشاط الجدى إنما هو على وجه التحديد ذلك العمل الذى يتبدد (فى العادة) دون أن يخلف أدنى أثر . وإلا ، فما الذى يتبقى بصفة عامة من كل تلك الجهود التى تستنفد أوقات الناس ، سواء أ كانت تصرفات ، أم حركات ، أم كلمات ، أم مجهودات ؟ ... » لقد وجد منذ خمسة آلاف سنة ، فوق تربة وادى النيل الخصبة ، شعب هائل نشيط عامل كان يحرق الأرض ، ويزرع القمح ، وينقل المحاصيل ، وينتظم فى صفوف ، ويحمل السلاح ، ويمر عباب النهر ؛ فما الذى بقى من هذا كله ؟ لم يبق منه سوى بضعة تماثيل وحلى . وهكذا نرى أن للفن وظيفة جوهرية هامة فى صميم الحياة الاجتماعية ، ألا وهى وظيفة التوفير أو الادخار *fonction d' épargne* . ومعنى هذا أن الكائن الاجتماعى لا يستهلك العمل الفنى (كما يستهلك فى العادة ما عداه من الطاقات) بل هو يحتفظ به على شكل آثار تظل مسجلة فى المادة . والواقع أن الفنان حينه ينجح فى أن يشكل للمادة ، فإن للمادة تستبقى لنا إنتاجه ، سواء أ كان لوحات ، أم تماثيل ، أم معابد ، أم قصورا ، أم حليا ، أم مصوغات ، أم ناشين ... إلخ . فالنشاط الفنى هو بطبيعته نشاط فعال تظل آثاره باقية أو محفوظة أو مدخرة . وربما كان من أهم خصائص العمل الفنى أنه يخلت من الدمار ، وينفر من الاستهلاك المباشر . ألا يكفى أحيانا أن يكون للوضوع النفسى الذى نستعمله فى حياتنا العادية موضوعا فنيا يتطوى على بعض آثار التزيين أو التجميل ، لكي يشفع له طابعه الفنى عند الاستعمال ، فلا نلبث أن نعامله برفق ، ونلصقه بحذر ، وتقربه بكل احترام ؟ ألا يتردد السكين قبل أن يقدم على قطع تلك الكعكة الرائعة التى نحن بائع الحلوى فى تزيينها بأشكال جميلة ترتاح لمراها الأعين ؟ ألا يحدث أحيانا أن تروى مدبرة البيت قبل أن تقدم على استعمال أوانى المائدة الجميلة ،

لمجرد أن الطبق الزين أو الآنية للصورة هي في نظرها موضوع فني لا ينبغي للغامرة به أو التضحية به ١٩ (١) .

... إننا هنا بإزاء ظاهرة عامة تصدق على المجال الفني بأسره ، وإن بدا لنا بادئ ذي بدء أنها لا تصدق إلا على الفنون التشكيلية . فليست فنون الأنعام والحركات بأقل دواما من فنون الأشكال والزينات ؛ بدليل أننا لو رجنا إلى فنون الرقص والغناء عند الشعوب البدائية ، لوجدنا أن تلك الفنون لم تكن في الحقيقة مجرد فنون زائلة ، بل هي قد كانت فنونا طقسية *rituels* ذات طابع دائم مستمر . بل إننا لو نظرنا إلى فن للموسيقى بصفة عامة ، لوجدنا أن للعمل للموسيقى كيانه المبنى القوي يتجمل على شكل « نوتة » خاصة تؤدي بطريقة معينة ، مما يدل على أن الموسيقى لا تقل عن فن التصوير اتصافا بالثبات أو الدوام *permanence* . حقا إن مادة العمل للموسيقى أقل صلابة من مادة العمل التصويري ، ولكن من اللؤكد أن كلا من للموسيقى والتصوير إنما يولد أشياء تظل باقية ، أو يراد لها أن تظل على قيد البقاء . فالفنون جميعا إنما تتفق في كونها تضطلع بوظيفة التوفير أو الادخار في حياتنا الاجتماعية . ولكن بضا من الباحثين — فيما يقول سوريو — قد حاول أن يشككنا في أهمية هذه الوظيفة الادخارية ، بدعوى أن التوفير لا يخلق الثروة ، بل هو يحرم الجماعة من بعض الثروات العامة . وتبعاً لذلك فإن للوضوعات الفنية في رأى هؤلاء إن هي إلا موضوعات عاطلة توفرها ونختزنها ، فلا تعود لها أدنى قيمة ، ولا يصح لها أي استعمال . وهكذا تستقر تلك الثروة الفنية العاطلة في للتأخف

E. Souriau ; « L'Avenir de L'Esthétique », Ch. XX, (١)

ونواريس التاريخ، حيث تصبح تراثا لا يحفل به الحاضر، ولكن، كيف نزعهم أن تلك للوضوعات التي تضمها جدران للتاحف هي أشياء مختزنة عديمة الاستعمال؟ دعك من المتعة التي يحصلها الزائر لتلك للتاحف، وقل لي بربك، أليس في التردد على تلك للعامل الفنية الحية ضرب من الفائدة التعليمية؟ إن للتحف لهو بلا شك مجموعة من النماذج، ولا بد من أن يكون لتلك المجموعات موضعها في أشد للصانع حرصاً على النفع. فليس العمل الفني بالشئ الميت الذي تدفنه في التاحف، وإنما هو قد يصبح وثيقة هامة تحرص عليها الجماعة، فلا نجد مندوحة عن أن تنتزعه من دائرة الاستعمال العادي، لكي تستقيه في سجلها التاريخي الذي يضمن له الخلود. ومعنى هذا أن للكان الطبيعي للأعمال الفنية إنما هو للنازل لا للتاحف، بدليل أن لدى الأفراد من اللوحات الفنية (مثلاً) أكثر من كل ما تضمه جدران اللوفر، كما أن في القصور والكنائس من النماثيل أكثر من كل ما يحويه التروكادير... الخ. ولئن كانت بعض ضرورات التعليم الفني أو الدراسة الأثرية قد تضطرننا أحياناً إلى أن نتزع من دائرة الاستعمال الفعلي بعض الموضوعات الفنية الخاصة (لها من أهمية كبرى بهذا الصدد)، فإن الجانب الأكبر مما نسميه بالإنتاج الفني لا بد من أن يظل باقياً في دائرة الاستعمال العادي. وإذن فإن الادخار أو التوفير لا يبنى الاختزان أو التخزين، وإنما هو يعني الاقتصاد في الاستعمال، أو الاستعمال في الوقت المناسب، بدليل أن الأواني الجميلة لا تلبث أن تحتل مكانها فوق موائد الأعياد والحفلات الكبرى، كما أن الأثاث الفخم الذي نحرم على أطفالنا الاقتراب منه لا يلبث أن يشهد العجيبين به في أيام الاستقبال والترحيب بكبار الزائرين. ولهذا يقرر سوريو أن صفة البقاء التي تتمتع بها آثار الإنتاج الفني لا تعني أن هذه الآثار قد استحالت إلى موضوعات سحرية لا يصح لمسها، أو أشياء ممنوعة

لا يجوز الاقتراب منها ، وإنما ينبغي أن نقرر على العكس من ذلك أن من شأن هذا الإنتاج الفني أن يصبح أداة فعالة مستمرة تعدل من البيئة الواقعية التي يحيا في كنفها أفراد الجماعة . وربما كان من أظهر الخصائص للموضوعية للميزة للمجتمعات القديمة أنها كانت تكيف نشاطها الحى العادى مع بيئة مصنوعة من تلك الأشياء التى استحدثها الإنتاج الفني أو الصناعى بصفة عامة (١)

٢٤ — فهل نقول بأن الظاهرة الفنية هى فى الأصل مجرد ظاهرة اجتماعية ، ما دام الفنان هو مجرد رجل محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة ؟ ... هنا نجد أن التفسير الاجتماعى للفن قد لقي ضروبا عنيفة من المعارضة ، فإن النشاط الفني هو من بين ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية ، وأظهرها تلقائية ، وأشدّها تعبيرا عن الحرية . وآية ذلك أن الذوق والإحساس ، أو بالأحرى أصالة الذوق والإحساس ، هى فى صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى . فالفنان هو — فى الظاهر على الأقل — ذلك المخلوق للبدع الذى يواجه بيئته الاجتماعية بكلمة « لا » ، والذى يجد فى نفسه من الشجاعة ما يستطيع معه أن يرفض شتى للعايير القائمة . حقا إن الحيوان الجمالى هو فى الوقت نفسه حيوان اجتماعى ، ولكن الحاجة الجمالية (فيا يرى ريو Ribot) لم تنشأ فى الأصل عن مصدر اجتماعى صرف . ولئن كان أثر البيئة قد يطبع العمل الفنى بطابع واضح كل الوضوح ، عميق غاية العمق ، إلا الفن مع ذلك هو فى صميمه ظاهرة بشرية ، قد نبعت عن أصل

E.Souriau; « L'Avenir de l'Esthétique », Alcan, 1929, pp.(١)

فردى . ولهذا يقول ريو إن « الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد »^(١) . أما إذا احتج البعض بأن الفنان إنما يختار موضوعاته من الوسط الذى يعيش فيه ، فإن عالم النفس الفرنسى الكبير دلا كروا يرد على هذا الاعتراض بقوله إنه على الرغم من أن الفن يعكس بوضوح تلك البيئة الاجتماعية الخاصة التى يصدر عنها ، إلا أن هذا لا يكفي للأخذ بوجهة نظر الاستطيقا الاجتماعية ، لأن التعبير الفنى عن القضايا الاجتماعية أو الموضوعات الجمعية لا يعنى عالم الجمال بقدر ما يعنيه التعبير الفنى فى ذاته . « والفن لا ينحصر فى اختيار تلك الموضوعات بقدر ما ينحصر فى صياغتها والتعبير عنها »^(٢) .

ولكن ، إذا كانت المشكلة الجمالية هى فى صميمها عبارة عن مشكلة العلاقات القائمة بين الصور النفسية وتعبيرها للمادى ، فإن من المؤكد أن الرابطة التاريخية التى تجمع بين تلك الصور من جهة ، وبين التصورات الجمعية *représentations collectives* من جهة أخرى ، لها علاقة واقعية لا مبدل إلى إنكارها ؛ وليست مهمة الاستطيقا الاجتماعية سوى أن تكشف عما بين العمل الفنى وبيئته الاجتماعية من روابط وثيقة . فإذا عرفنا أن الوعى الجمالى ليس بالوعى المغلق ، وأن العمل الفنى ليس « ذرة روحية » (أو منادة) لا توافد لها ولا أبواب ، أمكننا أن نفهم لماذا يذهب علماء الجمال الاجتماعيون إلى القول بأن ثمة ضرباً من الاستمرار أو الاتصال بين عقل الفنان وعقول الناس المحيطين به . « حتماً إن الاتصال النفسى (على حد تعبير چول رومان) قد ينتهى بأن

(1) Cf. V. Feldman : « L'Esthétique Française contemporaine » Alcan, 1936, p 53—54.

(2) H. Delacroix : « Psychologie de L' Art » , Paris, Alcan 1927, p. 467.

يصبح حقيقة واقعة في بعض الحالات ، ولكن هذا لن يكون إلا بطريقة ثانوية مفتعلة . . . ومهما يكن من شيء فلن هذا الانفصال إنما يسود على السطح أكثر مما يشيع في الأعماق ، وفي الشعور أكثر منه في اللاشعور . وإذن فإن هذا الانفصال هو أولا وقبل كل شيء رفض إرادى من جانب النفس لإدراك الاتصال ^(١) . والواقع أن العالم النفسى لا يتألف من مجموعات متاثرة من الفرديات المستقلة ، بل إن ثمة اتصالا حقيقيا بين البدوات تشهد به الواقعة الجمالية نفسها . فليس في استطاعة عالم الجمال أن يضرب صفحا عما هنالك من روابط وثيقة بين الفن وغيره من الظواهر الاجتماعية الأخرى ، خصوصا وأن الاستطفا ليست في صميمها سوى علم الحساسية الوجدانية ، أى العلم الذى يدرس تلك الانطباعات التى يحدثها في نفوسنا العمل الفنى . . . وإذن فلا بد لنا من أن نتوقف قليلا عند دراسة العلاقة بين الفن والمجتمع .

وهنا نجد أن كثيرا من علماء الاجتماع يربطون بين الدين والفن ، فيقولون إن الظاهرة الجمالية قد نشأت أولا بما نشأت في أحضان « للمبد » Le Temple لأن المبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن للممار ، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران للمابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت . ولم يلبث للثالون أن تفتتوا في عمل التماثيل الملونة ، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير الذى لم يكن يستعمل في الأصل إلا لتزيين جدران للمابد . ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة إقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص

(١) Juies Romains: « Petite Introduction à l'unanimité »

in « Problèmes d'Aujourd'hui » 1931, Kra, p. 165.

(للقدس) ، وللموسيقى (خصوصاً الغناء) والشعر الثنائى . وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة فى أحضان اللبد ، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التى عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه . بل إننا لو رجعنا إلى تاريخ الصور الوسطى ، لوجدنا أن الكنيسة قد عملت على إحياء الكثير من الفنون ، وفى مقدمتها جميعاً فن اللمار ، رومانيا كان أم قوطيا . وليس بدعا أن تقوم هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فإن الدين فى صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس ، حتى لقد كانت للمعابد فى بعض العهود بمثابة أما كن للاجتماعات والمبادلات التجارية والتسلية الاجتماعية . . الخ . وهكذا نشأت الفنون بين جدران المعابد ، ولكنها لم تلبث أن خرجت منها بعد أن أصبحت لها صيغة دنيوية جعلت منها صنائع خاصة يصطنعها الأفراد لحسابهم الخاص (١) .

يد أننا لسنا نجد معابد عند جميع شعوب العالم ، فإن بعض القبائل الرحل لم تكن تهتم خلال عصور طويلة بإقامة أمثال هذه الأبنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالاً فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن . بل إننا حتى لو رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ ، فإننا منجد أن الإنسان قد عرف منذ العصر الحجري الأول كيف ينحت لنفسه بعض الأدوات أو الآلات الخاصة من العظم وحجر الصوان . ولهذا يرفض بعض العلماء تفسير نشأة الفن بالرجوع إلى الظاهرة الدينية ، بحجة أننا لانقدم لدى بعض طوائف الحيوان نفسه مجموعة من العوامل الفنية التى تحكم فى عمليات الانتخاب الجنىسى . وهذا ماذهب إليه دارون مثلاً حينما قرر أن الله كر فى المملكة الحيوانية قد يتفنن فى خلق أسباب

(1) Raymond Bayer : « Traité d' Esthétique » Colin, Paris,

الإغراء الجنسي حتى ينجح في الظفر بإعجاب الأنثى مستمينا على تحقيق ذلك بالتأنق والرشاقة والقوة والصياح ... إلخ .

ولئن كان الذكر في المملكة البشرية أقل جمالا في العادة من الأنثى (بعكس الحال في المملكة الحيوانية) ، إلا أن نشاط الغدد التناسلية لدى الذكر يقترن بنمو مواهبه الفنية ، فيصبح المراهق شاعراً ، ويحاول عن طريق الإبداع الفني أن يجتذب انتباه الأنثى . وتبعاً لذلك فإن الجمال ، والحب ، والجنس ، هي في نظر دارون بمثابة أوجه ثلاثة لظاهرة واحدة بعينها ، ألا وهي تطور الحياة^(١) . بل ربما كان في استطاعتنا أن نقول إننا نتميز في رقص البدائيين نفس الفرائز التي نجدها لدى الحيوانات . فالتنافس الجنسي هو الذي يولد لدى الإنسان البدائي تلك الفنون الأولية التي نلحها لدى بعض أنواع الحيوان كالرقص والصياح والغناء والمحاكاة ... إلخ .

وحتى لو نظرنا إلى الإنسان المتحضر نفسه (خصوصاً لدى المرأة) ، فإننا إن نعدم لديه نظائر لبعض تلك الفنون . ولعل هذا هو ما عناه نيتشه حيناً قال إن كل أدب فرنسا الكلاسيكي الرفيع لم يكن سوى ثمرة من ثمار اهتمام الفرنسيين بالحب ، والمرأة ، والجنس . ومن هنا قد ربط كثير من علماء الجمال بين الحب والفن ، بدعوى أن معظم فنون الإنسان الحديث قد نشأت عن الجمال الأثوى ، والغريزة الجنسية ، وشهامة الرجولة ، والصراع بين الجنسين ، وخيالات الحب العذري ، وتصورات الفروسية ، ولذات الحياة الجنسية ... إلخ . ثم

(١) Charles Lalo : « Notions d'Esthétique » , P. U. F. ,

لم تلبث هذه الفنون الإنسانية أن تطورت بشكل تلقائي ، فعملت على ظهور فنون صغرى ، نعدّها فنون استهلاك أكثر مما هي فنون إنتاج ، كفن التجميل واستعمال الساحيق والتأنيق في اللبس وشتى فنون الدوق للترف ... إلخ والظاهر أن الفريزة الجنسية قد أسهمت إلى حد كبير في نمو تلك الفنون ، بدليل أن شتى اللوصات الحديثة تستوحى من قرب أو بعيد ذلك للصدر الجنسي الذي نبعت عنه الغالية العظمى من تلك الفنون الصغرى .

أما إذا تركنا جانباً مشكلة أصل الفن ، لكي تقتصر على النظر إلى للظهر الاجتماعي للنشاط الفني ، فإننا لن نجد أدنى صعوبة في أن نتحقق من أن الفنان (وإن كان ينشد الكمال للوضوعي) إلا أنه إنما يهدف أولاً وبالذات إلى النجاح الذاتي . حقا إن الفنان قد يتخذ له اسماً مستعاراً يتخفى وراءه بعض الوقت ، ولكنه إنما يفعل ذلك لكي يعود فيرفع القناع عن وجهه في الوقت المناسب . ومهما كان من أمر تلك الصبغة الذاتية التي تنسم بها بعض الأعمال الفنية ، فإن من المؤكد أن أصحابها إنما يهدفون من ورائها إلى الشهرة ، إن لم تقل إلى الثراء (في بعض الأحيان) . ولكننا نلاحظ في بعض العصور القديمة ، أن الفنان لم يكن يسعى نحو المجد أو الشهرة ؛ بدليل أن الفنانين لم يكونوا يسجلون أسماءهم على أعمالهم الفنية ، بل كانت شخصية الفنان (مثلاً كان أم مهندساً معمارياً) تظل مجهولة . وهكذا وجد في القديم فن بدون فنان ومع ذلك ، قد بقيت تلك الفنون القديمة ، لأنها كانت فنوناً جماعية تعبر عن الإنتاج المشترك . ونحن نعرف كيف كانت للملاحم اليونانية القديمة ثمرة لتضافر عدد كبير من الشعراء ، فكان هناك أكثر من شاعر اشترك مع هوميروس في صياغة الإلياذة والأوديسة . وإن كان التاريخ قد استبقى لنا من بين هؤلاء الشعراء جميعاً اسم هوميروس

وحده بوصفه آخر من تماقب على تسجيل تلك لللاحم . فلم يكن الإنتاج الشعري أو للمعاري في البدء إنتاجاً فردياً ، بل كان إنتاجاً جماعياً لانكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه . وهكذا كان المجتمع بأسره هو للهندس ، وكان المجتمع بأسره هو الشاعر ، وكانت لللاحم بمثابة أساطير جماعية يتدعها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها ، وينقحها جيلاً بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوي من عصر إلى آخر ؛ وبذلك اندرجت في تيار الحياة الجماعية ، بما فيها من أفكار مشتركة وأخلاق سائدة ، وخضعت لتطورها وترقيها ونموها وصيرورتها للاستمرّة . ولازلنا نلاحظ في بعض مظاهر إنتاجنا الأدبي الحالي بعض آثار تلك الروح الجماعية في الإنتاج ، كما هو الحال مثلاً حينما يتضافر جماعة من الكتاب من أجل تأليف مجسم أو تصنيف مؤلف تاريخي ، فلا يكاد يبق في سجل التاريخ من بين أسماء أولئك الكتاب للتعاونين سوى اسم الشخص الذي أشرف على إخراج العمل الأدبي^(١) .

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الأعمال الأدبية أو الفنية في المجتمعات البدائية ، لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحثة ؛ لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف أو البدع فحسب ، بل لأنه كان هو نفسه موضوعها أيضاً . فلسنا نجد في تاريخ الفنون عند البدائيين شعراء فرديين يغنون لأنفسهم فحسب ، أو ينشدون قصائد ذاتية تترجم عن إحساساتهم الخاصة ، بل نحن نجد أن معظم الشعراء إنما كانوا يتناولون في قصائدهم موضوعات اجتماعية ، ويمبرون في أشعارهم

(1) Raymond Bayer : « Traité d' Esthétique. » , Colin, 1956

عن مشاعر جماعية . وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة التي يمكن أن ندها « اجتماعية » إلى أبد الحدود ، لأن أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الإطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهور السمعين إليهم شخص واحد لا يتصف بالروح الاجتماعية مثلهم . فلم يكن موضوع الشعر هو الحب أو العاطفة الفردية أو الأحاسيس الخاصة ، بل كانت معظم القصائد تدور حول الأمراء والمحاربين والحروب على وجه الخصوص ، كما هو الحال مثلاً فيما انحدر إلينا من قصائد يونانية عن حروب طرواده . ولم يفقد الشعر هذا الطابع القوي إلا في عصر متأخر نسبياً ، حينما بدأ الشعراء يتحدثوننا عن كوامن نفوسهم ، ويعبرون في قصائدهم عن أحاسيس فردية . وهكذا ظهر « الشعر الغنائي » — *poésie lyrique* — الذي يتميز عما عداه من ضروب الشعر بطابعه الذاتي السيكولوجي . ولا شك أنه ليس ما يمنع الفرد المنعزل من أن يحاول التعبير عن آلامه وأفراحه بصورة فنية ، حتى ولو لم يكن هناك أي جمهور يستمع إليه ، فإن من شأن هذا التعبير الفني أن يخفف من حدة تلك العواطف أو أن يهدئ من عنف سورتها . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الغناء : فإن الفرد المنعزل يستطيع أيضاً أن يغني لنفسه أو أن يستعين على تحمل الوحدة بالغناء . ولكن أليس للملاحظ عادة أن الشاعر يلتمس الآذان الصاغية ، كما أن للفني إنما يجد لذة كبرى في أن يستمع إلى أغانيه جمهور من المعجبين ؟

٢٥ — لقد كان آلان يقسم الفنون إلى نوعين : فنون فردية (كالشعر والتصوير مثلاً) وفنون اجتماعية (كاللحار والتمثيل للرحى مثلاً) ، ولكنه لم يلبث أن فطن هو نفسه إلى أنه ليس ثمة فن فردي محض على الإطلاق^(١) .

(١) Cf. Alain : « *Système des Beaux — Arts.* » Gallimard-1926, p. 42.

إن لوحات مصور حديث مثل جوجان Gauguin هي بلا شك ثمرة لتأملات فردية وجولات شخصية ، ولكننا نلاحظ في مرسوم مصور آخر مثل روبنس Rubens مثلاً (١٥٧٧ - ١٦٤٠) أن التصوير قد كان يمثل عمالية جماعية ، فكان معاونو الفنان يضطلمون بمهجة مزج الألوان ودهان بعض أجزاء قايلة الأهمية من اللوحة ، بينما كان الأستاذ يقتصر على وضع التصميم وتوزيع اللصقات ورسم الأجزاء المهمة من اللوحة . وهكذا لم يكن فن التصوير في تلك العصور فناً فردياً محضاً ، بل كان فناً جماعياً art collectif يشترك في أدائه جمهور من الفنانين . ولكن على الرغم من أن معظم الفنون تحمل التعاون الجماعي كما تحمل أيضاً الإنتاج الفردي ، إلا أن ثمة فنوناً نعدها جماعية في صميمها ، لأنها بدون عون المجتمع وتضافر مجموعات من الأفراد لا بد من أن تصبح مستحيلة أو متعذرة . فالعمار - مثلاً - هو فن تعاوني إلى أقصى حد ، لأن أبعاده وتنوعه وضخامته تعارض تماماً مع أي تنفيذ فردي ، كما يظهر بوضوح من بناء الكاتدرائيات في الصور الوسطى حين كانت الكاتدرائية تستلزم تصميمات هندسية عديدة وتضافر أفراد عديدين على مراقبة شتى مراحل البناء . . . الخ . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الفن المسرحي ، فإن المسرح في كل زمان ومكان لم يكن سوى ساحة كبرى يلتقي فيها المؤلف بالمثلين ، وتعالى فيها صيحات المخرج حين يصدر أوامره إلى الممثلين ، ويصح فيها للأولف نفسه مجرد متفرج يشهد تابع للواقف المسرحية على نحو قد يروقه أو يسوءه أو يفاجئه أو يواجهه بما لم يخطر له على بال . وربما كانت صناعة الأفلام السينمائية اليوم هي أكبر مظهر من مظاهر التخصص والتعاون في حضارتنا الحديثة : فقد أصبح إنتاج الفلم الواحد يستلزم حشداً كبيراً من المواهب الفنية ، كما أصبح رائد الإنتاج السينمائي

الحديث هو التخصص بأعلى صورته ، والتعاون في أكل مظهره^(١) . ولا يختلف الفن للموسيقى من هذه الناحية عما عداه من الفنون : فإنه وإن كانت الأداء الفردي ممكناً ، إلا أنه لا بد من أن يتوافر في العادة ضرب من التعاون بين مؤلف للمقطوعة للموسيقية وعازفها ، حتى يتحقق الأداء على الوجه الأكمل . كذلك لا بد للمغنى من موسيقار أو عازف يصاحبه أثناء الغناء ؛ فإذا كان اللحن للموسيقى مؤلفاً من توافق عدد كبير من الأنغام (كما هو الحال في المارمونيا) ، أصبح من الضروري أن يتضافر عدد من العازفين على أداء اللحن . وهكذا تتطلب السيمفونية اشتراك عدد ضخم من العازفين ، فيصبح أداء السيمفونية عملية اجتماعية تستلزم تضافر مجتمع من الفنانين . - ولكن ليس يكفي أن نقول إن كلامنا من الفن للرحى والفن للموسيقى « اجتماعي » من حيث طريقة إنتاجه ، بل لا بد من أن نصيف إلى ذلك أن كلا منهما أيضاً « اجتماعي » من حيث طريقة استهلاكه . فالمرحبة والمقطوعة الموسيقية قلما تذوقان في الوحدة أو العزلة ، بل لا بد لهما من جمهور نظارة أو مستمعين . وحينما يقل عدد المتفرجين ، فإن ضعف عامل التشجيع كثيراً ما يؤثر على مستوى الأداء الفني نفسه .

حذا إن كثيراً من الفنون تتجه نحو الفرد الواحد بطريقة مباشرة ؛ وبالتالي فإن المتعة الفنية في مثل هذه الحالات تظل متعة سيكولوجية بحتة . وهذا ما يحدث مثلاً بالنسبة إلى الرواية أو القصيدة حين يقرأها الفرد في مطالعته الخاصة ، فتكون العلاقة مباشرة بين المؤلف والقارئ ، أو يكون المؤلف

(1) Thomas Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles. » P. U. P., 1954, p. 282.

(على الأصح) هو الوسيط بين شخصياته الفنية ونفعية القارىء . ولكن من المؤكد أن نعمة فارقاً كبيراً بين أن يقرأ الفرد قصيدة ما قراءة صامتة ، وبين أن ينشدها بصوت مسموع . فإن إلقاء القصيدة يفترض وجود مستمعين ، وهذا من شأنه أن يزيد من قيمة العمل الفني ، لسبب بسيط ألا وهو أن الفن عندئذ يكون قد استحال إلى فن اجتماعي . ونحن نعرف كيف أن نعمة فنوناً أدبية عديدة تصف بصيغة اجتماعية واضحة في جانبها الإنتاجي ، لأنها لا يمكن أن تحقق إلا على مرأى من الجمهور ، كما هو الحال مثلاً بالنسبة إلى الفن المسرحي (سواء أكان دراماً أم كوميدياً أم أوبراً) . فهذا النوع من الفن لا يستلزم مؤلفاً ومؤدياً خفياً ، بل هو يستلزم أيضاً مستمعين . وربما كان في معنا أن نقول إن صالة المسرح لمى أشبه ما تكون بعالم أصغر microcosme يلخص جميع طوائف المجتمع البشري . وهنا يصبح المؤلف تحت رحمة الجمهور . فإن المتفرج يستطيع أن يستحسن أو يستهجن ، وهو يستطيع أن يصفق أو يصفر ، وهو في كلتا الحالتين لابد من أن ينصب نفسه قاضياً يحكم على المؤلف بكل صراحة وشجاعة وجراءة .

وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى فن الخطابة art oratoire ١ ، فإنه لا يمكن أن يكون نعمة خطيب بدون جمهور . وإن التجربة نفسها لتظهرنا بوضوح على أن الخطبة المقروءة تفقد جانباً كبيراً من قوتها ، كما أن الحديث السياسي المنشور لا يعادل بحال ذلك الخطاب السياسي المتدفق الذي يلقيه صاحبه بنفسه على الأعداد الهائلة من الجماهير ، والواقع أن التفكير الخطابي لا يمكن أن يتولد إلا في البيئة الاجتماعية التي تشتعل فيها حماسة الجماهير ، لأن من طبيعة الخطابة أن تنشط تحت تأثير عامل الاحتشادة الجماعية . وهذا ما يحدث أيضاً بالنسبة إلى الفن المسرحي ، فإن الممثل يستمد حماسه من حمية الجمهور ، بحيث أنه لو قل عدد

الستمعين ، لكنت النتيجة الطبيعية لذلك هي فتور الممثل ؛ فإذا ما انعدم الجمهور أصبح التمثيل نفسه أثراً جديعاً !

وفضلاً عن ذلك ، فإن هناك فنوناً يمكن اعتبارها اجتماعية من حيث الموضوع ، أعني أنها لا تدور حول الإنسان الفردى ، وإنما تدور حول المجتمع نفسه . وربما كان في وسعنا أن ندخل في عداد تلك الفنون فن التاريخ ، حينما يتخذ صيغة أدبية فيعمد إلى وصف أحداث المجتمع البشرى وسردها بطريقة فنية مشوقة . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الرواية *le roman* حينما تصور لنا مجتمعات من الشخصيات العديدة التي تتلاقى وتتصارع وتتجاذب وتتنافر في بيئة اجتماعية تتحكم فيها عقلية جماعية مشتركة . ولنا نجد عملاً فنياً واحداً يمكن القول بأن موضوعه فردى محض ، اللهم إلا كتابة السير الخاصة *biographie* بوصفها دراسة لشخصيات فردية مستقلة (١) .

٢٦ — وهذا تين H. Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) صاحب كتاب « فلسفة الفن » ، يحاول أن يظهرنا على تأثير الجماعة على الفن ، فيقدم لنا نظرية استيطانية حتمية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين ضرورية تتحكم في كل حالة من حالات الفرد والجماعة ، وتحدد اتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء . ونحن نعرف أن تين قد شاء للاستطيقا أن تصبح دراسة علمية لا شأن لها بأحكام القيمة ، فليس بدعاً أن نراه يحاول دراسة الفن بأسلوب العالم الطبيعي ، وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر

(١) Raymond Bayer : « Trailé d' Esthétique. » Colim, 1956, p. 159.

الجمالية ، حتى يتسنى له التوصل إلى القانون العلى الذى يتحكم فى سير الترقى
 الفنى ، بدلا من الاقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والإبداع
 والأصالة الفردية . . . إلخ . وهكذا عمد تين إلى تطبيق للنهج الطبيعى على
 ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهى : ماهية العمل الفنى ، وتكوينه ،
 وقيمه . وكانت نقطة البدء فى هذه الدراسة هى الاعتراف بأن العمل
 الفنى ليس واقعة فردية منعزلة ، بل هو ظاهرة تتدرج تحت مجموعة أخرى
 من الظواهر التى تفسرها . فليس من شأن النقد الفنى — فى رأى تين — أن
 يقدم لنا طائفة من الأحكام الشخصية ، أو الانطباعات الذاتية ، أو القواعد
 التقديرية ، وإنما لا بد له من أن يستحيل إلى علم طبيعى يخلل لنا العقلية
 البشرية فى صميم صيرورتها . وقد نتوهم أن العمل الفنى هو إبداع أصيل
 لا ميل إلى التنبؤ به سلفا ، وكأنما هو تولد تلقائى ، أو انبثاق شبه سحرى ،
 ولكن الحقيقة أن العمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية
 الجماعية ، والعادات الأخلاقية السائدة . ولهذا يقرر تين بصريح العبارة « أن
 ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو فى الظاهر تلقائية ،
 حرة ، ولادة الهوى ، وكأنما هى رياح عاصفة عارضة متقلبة ، ولكنها فى
 الحقيقة — مثلها فى ذلك كمثل تلك ارياح نفسها — إنما تخضع لمجموعة من
 الشروط المحددة والقوانين الثابتة » (١)

أما هذه الشروط العامة التى تتحكم فى تطور الوقائع الجمالية وترقى الأعمال
 الفنية ، فهى بينها تلك الشروط التى تخضع لها شتى الظواهر البشرية الأخرى ،

(١) H. Taine : « Philosophie de l' Art. » Paris, Hachette.,
 Vol. I., 1865, p. II.

الاوهى : الجنس أو السلالة ، والبيئة أو الوسط الاجتماعى ، والعصر أو المرحلة التاريخية . ومعنى هذا أن العمل الذى إنما هو ظاهرة طبيعية ، تكون بطريقة تدريجية فى ذهن إنسان حتى يفتى إلى حضارة بعينها ، ومن ثم فإن هذا العمل لا يخرج عن كونه ناتجا ضروريا *produit nécessaire* يمكن فهمه بإرجاعه إلى تلك الشروط الخارجية التى تحكم فى عملية تكوينه . ولما كان منهج تين التاريخى إنما يستند إلى فلسفة حية حتمية يظهر فيها بوضوح تأثير اسبينوزا والتجريبيين الإنجليز ، فليس بدعا أن نراه يجعل من الإنسان مجرد جهاز آلى عقى *automate spirituel* ، وكأن كل إنتاجه محدد سلفاً بمجموعه من الضرورات السيكولوجية والاجتماعية . والواقع أن الإنسان الجسمى المرئى — فى نظر تين — ليس إلا قرينة ، أو أمانة نستطيع عن طريقها أن ندرس الإنسان الروحى الخفى . فلما بحثنا على وجه التحديد ليس هو الحركات الخارجية والشكل الظاهرى . بل هو تلك النفس الحية التى تكمن من وراء كل تلك المظاهر . وليس من شك فى أن ما يحدد شتى حالات الإنسان الباطن اللامرئى ، وسائر أفعاله الخارجية الظاهرية ، وكافة مظاهر نشاطه على اختلاف ألوانها ، إنما هى علل خاصة تتمثل فى أساليب محددة من الشعور والتفكير . وواء أ كانت تلك الوقائع مادية أم أدبية ، جسمية أم نفسية ، فإن لها بالضرورة عللها . وكل واقعة معقدة إنما تتولد عن تلاقى وقائع أخرى أبسط منها ، تصدر عنها وتتوقف عليها . فلنبحث إذن عن تلك الوقائع البسيطة فى مجال الكيفيات الأدبية (أو الصفات الأخلاقية) ، كما نبحت عنها عادة فى مجال الكيفيات المادية (أو الصفات الفيزيائية) : (١)

(1) Taine : « Histoire de la Littérature Anglaise. » 1863, t.I, Introduction, p. IX, XV.

فإذا ما نظرنا الآن إلى تلك الشروط الثلاثة التي يتحدث عنها تين ، وجدنا أن ما يجنيه بالجنس إنما هو مجموع « الاستعدادات الفطرية الوراثة » ، التي تتحكم في كل شعب من الشعوب ، بوصفه منحدرًا من سلالة خاصة .

وأما للقصود بالبيئة Le milieu فهو الوسط الطبيعي ، على اعتبار أن هذا الوسط من شأنه أن يخلق هو نفسه وسطًا أخلاقيًا أو بيئة أدبية . عن طريق نوع العمل الذي يمارسه أفراد الجماعة ، ودرجة حظهم من الفنى أو الترف أو الفقر . الخ . وتبعاً لذلك فإننا إذا أردنا أن نفهم أى أثر فنى ، أو أى فنان ، أو أية مجموعة من الفنانين ، كان علينا أولاً وقبل كل شيء أن نتعرف بدقة على الحالة العامة للروح الاجتماعية والعادات الأخلاقية السائدة في البيئة التي نحن بإزائها . والقاعدة العامة هنا هي أن الفن والحضارة المعاصرة له ظاهرتان متوائمتان ، فهما ينموان ويتعرعان ، ويتطوران ، ويموتان في وقت واحد . « والبيئة — على حد تعبير تين — هي التي تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به ، بحسب درجة شدتها أو ضعفها » (١) .

حقاً إن الأثر الفنى الواحد قد يبدو شاذاً لا مثيل له ، أو عملاً استثنائياً هونسيج وحده ، ولكننا لو رجعنا إلى تاريخ الفن (فيما يزعم تين) لألفينا أن شكبير مثلاً لم يكن شخصية فذة في تاريخ عصره ، بل لقد وجد إلى جواره عدد غير قليل من الشعراء الروائيين ومؤلفي الدراما مثل مالر وبن جونسون وبومون وغيرهم ، وهؤلاء جميعاً قد كتبوا مسرحيات تتميز بنفس الخصائص التي كان

(١) Hyppolite Taine : « Philosophie de L' Art », 1862, t. I.

يتميز بها إنتاج شكسبير للسرحة . ولم يكن روبنس Rubens (١٥٧٧ - ١٦٤٠) مصورا فذا لانظيره ، بل لقد وجد له نظراء كثيرون في بلجيكا مثل كراير Crayer وفان ديك Van Dyck وجوردان Jordaens ، وهؤلاء جميعا نظروا إلى فن التصوير من وجهة نظر متقاربة ، حتى ليصح أن نعدم أفراد أسرة واحدة . فالزمن إذن عامل استطيق هام ، لأنه يترجم عن مقدار « السرعة المحصلة » ، فيظهرنا على تأثير كل جيل من الفنانين على الأجيال التالية له . وهكذا يخلص تين إلى القول بأن تلك العوامل الجماعية الثلاثة (ألا وهي : الجنس ، والبيئة ، والزمن) هي المسؤولة عن خلق « درجة الحرارة الأخلاقية » (أو الأدبية) *température morale* التي تلام مع هذا العمل الفني ، أو ذاك ، مثلها في ذلك كمثل درجة الحرارة المادية التي تعد مسؤولة عن إمكان نمو هذا النبات ، أو ذاك في هذه البيئة للعينة أو تلك . وظي ذلك فإن العبقرية ليست إلا نتاجا لمجموعة من القوى ، ما دامت مشكلة الإبداع الفني إن هي إلا مشكلة آليه تتكفل بحلها قوانين الميكانيكا .^(١)

ولكن هل من الحق أن العمل الفني محدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية ، ألا وهي الحالة العامة للعقلية الجماعية ، والعادات السائدة في المحيط الذي نشأ فيه الفنان ؟ هل تكون الخصائص العامة المميزة للأثر الفني إنما هي تلك الظروف الخارجية العامة التي أحاطت بعملية إنتاجه ؟ إتنا لو افترضنا (جدلا) أن عالم الاجتماع قد استطاع أن يتوصل إلى تحديد شتى العوامل الخارجية ، أو الظروف العامة التي أحاطت بتكوين العمل الفني ،

(١) Cf. Charles Lalo: «Notions d' Esthétique.» 1952, P.U. F.

فإن جانباً غير قليل من الواقعة الاستطبيقية سوف يظل مجهولاً بالنسبة إليه ،
 ألا وهو « تقنية » الفنان ، وطبيعة إبداعه الفني . وتبعاً لذلك فإنه ليس في
 وسعنا أن تقتصر على القول بأن الفردية الفنية هي مجرد نتاج لاشخصى للبيئة .
 ليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى فناً بمعنى الكلمة إنما هو شخصيته
 المستقلة ، وأصالته الذاتية ، وتميزه عن أفراد القطيع ؟ وإذن أفلا يحق لنا
 أن نقول إن تلك الشروط العامة التي يحدثنا عنها تين إنما تعطينا فكرة عامة
 عن حالة الجمهور ، أو متوسط الروح الفنية السائدة ، ولكنها لا تقدم لنا أية
 معلومات جدية عن سيكولوجية الفنان ، في حين أن الفنان لا يكون صاحب
 شخصية في نفسه إلا إذا بدا مختلفاً عن عامة الناس ، متميزاً عن غيره من
 الفنانين ، صاحب جدة وأصالة وطرافة ؟ . . . لهذا نرى تين نفسه يحاول
 أن يدخل في اعتباره فردية الفنان ، فيفسر أصالة العبقرى بالرجوع إلى عمله
 الفني ، ودراسة تاريخ حياته ، وتحليل نوع البيئة التي عاش فيها ، واستنباط
 الطابع الرئيسي للميز لشخصيته . وهكذا يستعين تين بمنهج استنباطي يقوم
 فيه بتحليل الشخصية التي يدرسها ، محاولاً أن يتعرف على طابعها الخاص ،
 وكأنما هو بازاء نبات يريد الاهتمام إلى الفصيلة التي ينتمي إليها ، حتى يتمكن
 من تصنيفه . ولا شك أن هذا المنهج الجديد — كما لاحظ شارل لالو —
 إنما هو في صميمه منهج علمي وثيق الصلة بمنهج التصنيف للمروقة في ميدان
 العلوم الطبيعية (١) .

يبد أنه ربما كان في وسعنا مع ذلك أن نأخذ على تين أنه لم يخطن إلى

(١) Ch. Lalo ; « Introduction à l' Esthétique.. » Paris, Colin, 1912 pp. 245 — 251'

« نوعية » *spécificité* الظاهرة الاستيطيقية ، فكان من ذلك أن أخضعها تماماً للظاهرة الاجتماعية ، في حين أن الفن نشاط إنسانى قائم بذاته ، بوصفه طريقة خاصة في المعرفة ، لها حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة . حقا إن للفن علاقات ضرورية بالدين والأخلاق والسياسة والاقتصاد وغيرها من ظواهر المجتمع ، ولكن من المؤكد أن الفنان يستجيب للمصير البشرى استجابة خاصة تميزه عن كل من رجل الدين وعالم الأخلاق والسياسى ورجل الاقتصاد ... الخ ولعل هذا هو ما عناه هربرت ريد حينما كتب يقول : « إن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان ؛ فالفن إنما يبدأ بوصفه نشاطاً فردياً ، وهو لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعية إلا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعباً إياها في صميم وجوده الجمعى^(١) » ومعنى هذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع في إنتاجه الفنى ، وإنما هو يسهم في تكوين التراث الجمالى لمجتمعه ، بقدر ما ينجح في إضافة خيوط جديدة إلى ذلك النسيج الحضارى الذى يتألف منه كيان المجتمع نفسه . وبعبارة أخرى ، يمكننا القول بأن الفن ليس ناتجاً فرعياً أو ظاهرة ثانوية تترتب على الترقى الاجتماعى ، وإنما هو عنصر من العناصر الأصلية الهامة التى تدخل في تركيب المجتمع نفسه . هذا إلى أننا حينما نلغى من حسابنا تلك « القيم الجمالية » التى يأتى بها الفنان ، لى تقتصر على النظر إلى تلك « التقويمات الاجتماعية » التى يصدرها الجمهور ، فإننا عندئذ إنما نجعل من الدراسة الاستيطيقية دراسة إحصائية للآراء ، بدلا من أن نهتم بدراسة « العمل الفنى » نفسه باعتباره للوضوع الأسمى للباحث الجمالى .

(1) H. Read, « Art and Society », London, Faber & Faber, 1946, pp. 2 — 7.

٢٧ — فإذا ما انتقلنا الآن إلى دراسة تلك المحاولة الجديدة التي قام بها جيو M. J. Guyau (١٨٥٤ — ١٨٨٨) من أجل بيان العلاقة الوثيقة بين « العمل الفني » و « البيئة الاجتماعية » ، وجدنا أنفسنا بإزاء استطيقا اجتماعية أراد صاحبها أن يقيمها على دعائم مذهب الحيوى . والفن — في رأى جيو — إنما ينبع من صميم الحياة نفسها ، فإن الجمال إن هو إلا شعور خصب ملء بالحياة . ولا يكتفى جيو بأن يقول إن الحياة الوفيرة المليئة هي منذ البداية حياة جمالية ، بل هو يقرر أيضاً أن الفن لا يخرج عن كونه نشاطاً اجتماعياً تتركز غايته في الحياة أو الواقع نفسه . وحينما يقول جيو إن الفن هو « الحياة نفسها مركزة » *la vie concentrée* فإنه يعنى بذلك أن من واجب الفنان ألا يدع الحياة تطفئ عليه ، بل أن يظل معاصراً لها في تقدمها المستمر ، وأن يقف على أشكال الحياة الاجتماعية التي تذوب فيها الحياة الفردية . وإذن فإن الفن عنده اجتماعى في نشأته ، وغايته ، وماهيته . فهو اجتماعى في نشأته : لأن الانفصال الجمالى هو بمثابة توسيع للحياة الفردية في صعيها نحو الامتزاج بالحياة الشاملة الكلية ، والتقاءها (أثناء تلك الحالات الامتدادية) بالحياة الاجتماعية نفسها . وهو اجتماعى في غايته : لأن من شأن الفن — مثله في ذلك كمثل الأخلاق — أن يترفع الفرد من صميم ذاته ، وأن يوحد بينه وبين غيره من الأفراد . ولعل هذا هو ما عناء جيو حينما كتب يقول في « اشعار فيلسوف » *Vers d' un Philosophe* : « ما الفن إلا رقة وحنان ، وما أبصرت الجمال يوماً إلا وغميت على الله أن أكون اثنين » . فالفن هو أداة توافق ، لأنه وسيلة تتحقق عن طريقها للشاركة الوجدانية أو التعاطف بين الأفراد . وتبعاً لذلك ، فإن الفن اجتماعى في ماهيته ؛ مادام هذا الطابع التعاطفى هو الذى يكون جوهر النشاط الجمالى . « وإذا كان التضامن أو التعاطف الذى يتم بين الأجزاء

التنوع للذات هو الذى يكون الدرجة الأولى من درجات الاتعمال الجمالى ، فإن التضامن الاجتماعى والتعاطف الكلى هما الأصل فى الاتعمال الجمالى بأعقد صورته وأسمى مظاهره^(١) . ومن هنا فإن علم الجمال — مثله فى ذلك كمثل الأخلاق — إنما يبدأ بإنكار الأنانية ، وما الحياة الاجتماعية سوى المظهر الأول لهذا الإنكار . ومعنى هذا أن الفن فى نظرجيو ظاهرة ذات طابع اجتماعى ، لأن ما يتحكم فى الحياة الجمالية بأسرها إنما هو قوانين التعاطف الوجدانى ، وانتشار العواطف (أو امتدادها) من فرد إلى آخر . ولهذا يقرر جيو أن الفن لا ينطوى على ظاهرة «تشكيل بشرى» *anthropomorphisme* فحسب بل هو ينطوى أيضاً على ظاهرة «تشكيل اجتماعى» *sociomorphisme*^(٢) .

والواقع أن الطريف فى نظرية جيو ليس هو قوله بأن المجتمع هو من الفن بمثابة الأصل الذى صدر عنه والغاية التى يهدف إليها ، وإنما الطريف هو قوله بأن الفن يحمل فى ذاته «مجتمعا مثاليا» *société idéale* تبلغ فيه الحياة أعلى درجة من درجات شدتها وانتشارها . فالفن عنده أسمى صورة من صور الروح الاجتماعية وأرفع درجة من درجات التعاطف الوجدانى . وقد اهتم جيو بتحليل عناصر الانفعال الفنى ، فذهب إلى أن ثمة عوامل ثلاثة تدخل فى تركيب هذا الانفعال ألا وهى : أولاً : اللذة العقلية التى نستشعرها حين نتعرف على الموضوعات عن طريق الذاكرة ، وثانياً : لذة المشاركة الوجدانية مع الفنان ،

(١) و (٢) M. Guryau : « L' Art au point de vue sociologique » Paris, Alcan, onzième édition, 1920, pp. 3—21. (Chapitre Premier).

وثالثاً : لذة التعاطف مع الموجودات التي يصورها الفنان . فالانفعال الفني هو في صميمه انفعال اجتماعي تثيره في أنفسنا حياة نمائنة لحياتنا الخاصة ، ألا وهي تلك الحياة التي يضعها الفنان بين أيدينا عن طريق عمله الفني . وقد يجهل الإنسان مثلاً معنى الحب ، فما هي إلا أن يصور له الفنان إنساناً عاشقاً حتى تسرى في عروقه قشعريرة الحب . وليست مهمة الفنون جميعاً موى أن تكشف لنا الانفعال الفردي على أنحاء مختلفة ، حتى تجعله قابلاً للانتقال بطريقة مباشرة من نفس الفنان إلى نفوس الجمهور ، عن طريق ما يصح تسميته بإسم التعاطف الوجداني أو العدوى النفسية . وهنا تصبح قيمة العمل الفني متوقعة على مدى الترابط الذي ينجح هذا العمل في إقامته بيننا من جهة ، وبين الفنان وشخصياته الفنية من جهة أخرى ، حتى ليصح القول بأن الفن الحقيقي إنما هو ذلك الذي يستدرجنا إلى مجتمع جديد نتمزج به تماماً ، فتصبح آلامه آلامنا ، ولذاته لذاتنا ، وعواطفه عواطفنا ، ومصيره مصيرنا ، وبعبارة أخرى يقرر جيو أن الفن هو عملية توسيع أو امتداد ، تتم عن طريق العاطفة أو الوجدان ، فتجعل دائرة المجتمع تتسع حتى لتكاد تشمل سائر موجودات الطبيعة ، وما عداها من موجودات تصورها فائقة للطبيعة ، وما يتدعه خيالنا البشري من موجودات وهمية ... إلخ . وإذن فإن الانفعال الفني هو في صميمه (كما قلنا) انفعال اجتماعي ، مادامت كل مهمته إنما تنحصر في توسيع الحياة الفردية وإدماجها في حياة أخرى أكثر سعة وأعم شمولاً . والفن كالدين ، من حيث أن كلاهما يربد أن يحول أنظارنا نحو عالم جديد ؛ ولكن هذا العالم الجديد الذي يقدمه لنا الفن إنما هو عالم بشري يمجج بتلك المخلوقات الوهمية التي ابتدعها خيال الإنسان حتى يخلق لنفسه مجتمعاً مثالياً يتحقق فيه التجاوب الصحيح بين

أما فيما يتعلق بنظرية جيو في البقرية ، فإننا نراها تقوم على القول بأن الصفة الأولى للميزة للبقرى هي قدرته الهائلة على التعاطف ، ونزوعه القوي نحو التواصل الاجتماعي ، بما يجد نفسه معه مضطراً إلى خلق عالم جديد ، عالم من الوجودات الحية . وتبعاً لذلك فإن البقرية عند جيو لا تخرج عن كونها مقدرة هائلة على الحب ، وهي — بأي حب آخر — لا بد من أن تنزع بكل قوة ونشاط نحو الحب ، والوفرة ، والإنتاج ، وخلق الحياة .

حقاً إن الجماعة الواقعية تتقدم بالضرورة على البقرية ، فضلاً عن أنها هي التي تحدد ظهور البقرية ، وتستثيرها إلى العمل بوجه ما من الوجوه ، ولكن من شأن البقرى دائماً أن يتصور مجتمعاً مثالياً ، فهو يسهم بالتالي في تعديل المجتمع القائم بما لديه من فكرة عن مجتمع آخر مثالي . ومادام العاملان الفيصلان اللذان يتحكمان في سير الحياة الاجتماعية هما كما قال تارد Tarde المحاكاة *l'imitation* ، والتجديد *l'innovation* ، فإنه لا بد من أن يتسبب البقرى في ظهور مجتمع جديد ينشأ عن إعجاب الجمهور بالبقرى ومحاكاته له وتبعه لخطاه . وعلى الرغم من أن جيو يوافق تين على القول بأن الوسط الاجتماعي السابق على الأفراد هو الذي يتسبب في ظهور البقرية الفردية ، إلا أنه يضيف إلى ذلك أن البقرية الفردية بدورها قد تولد بيئة اجتماعية جديدة أو تتسبب في خلق عقلية جمية جديدة . وربما كان السر فيها يتمتع به البقرى من قدرة

M. Guyau : « L' Art au point de vue sociologique. » (١)
 Paris, Aican, onzième édition, 1920, pp. 3 — 21. (Chapitre
 Premier) .

هائلة على اجتذاب الجمهور إليه ، أنه بطبيعته مخلوق اجتماعي إلى أبعد حد : فهو يخرج من ذاته ، ويشارك الآخرين حياتهم ، ويملك القدرة على الازدواج ، ويستطيع متى أراد أن يتجرد من شخصيته لكي يتقمص شخصيات الآخرين . وإذا كان العاقرة كثيراً ما يتعرضون للجنون ، فذلك بسبب تلك القدرة الهائلة للوجود لديهم على الازدواج ، والامتزاج بالغير ، والاندماج في القوات الأخرى ... إلخ . ولكن اللهم أن مالمدي الفنان البقري من غريزة اجتماعية ومقدرة عاطفية هو الذي ينتزع له من الجماهير مشاعر التقليد (أو المحاكاة) وعواطف الإعجاب ، فيجد الناس أنفسهم منجذبن إليه ، وكأنما هو يملك قدرة مغناطيسية هائلة تجذب نحوه تقوس الجماهير (لا أجسامها) . وهكذا يخلص جيو إلى القول بأن البقرية هي قدرة غير اعتيادية على التعاطف والتناغم الاجتماعي ؛ وهذه القدرة إنما تنزع أولاً وبالذات نحو خلق مجتمعات جديدة أو تعديل المجتمعات القائمة بالفعل . فالبقرية هي قوة انتشار أو امتداد ؛ قوة حيوية في ذاتها ؛ قوة تستبق الحاضر وتنبأ بمجتمع للمستقبل ، قوة تنتشر على شكل موجات إلهائية ، فتشهد السيل لظهور ذلك المجتمع للثالي الذي لم يكن في البدء سوى مجرد خاطر أو إمكان في ذهن عقلية فردية (١) .

تلك هي نظرية جيو في الفن وصلته بالمجتمع ؛ وهي نظرية تعيد إلى أذهاننا بلا شك ما سوف يردده تولستوى من بعد (في كتابه « ما هو الفن ؟ ») عن وظيفة الفن بوصفه أداة تواصل بين الأفراد ، وإن كان تولستوى نفسه لم يشر إلى كتاب جيو الأساسي في « الفن من وجهة النظر الاجتماعية » ، بل اكتفى

(1) M. Guyau • L, Art au point de vue sociologique ,
Alcan, 1920, pp. 44—45

بالإشارة إلى بعض فقرات نافذة من كتاب آخر له هو : « مشكلات الاستيقاظ للعاصرة » . وليس في وسع أحد أن ينكر ما لآراء جيو من أهمية في بيان الصلة بين الفن والمجتمع ، أو بين البقري والجمهور ، ولكننا نأخذ على جيو زعمه الحيوية vitalisme التي جعلته يندفع نحو إقامة مذهب استيقاظ يستند أولاً وبالذات إلى المبدأ الفردي للفئة الشخصية ، وكأن علم الجمال بأسره إن هو إلا امتداد للدراسة النفسية الفسيولوجية psycho - physiologie . وليس أدل على صحة ما نقول من أن جيو نفسه يعرف الفن فيقول : « إن الفن الحقيقي هو ذلك الذي يهبنا الشعور للباشر بالحياة الحسية اللبنة في أقوى مظاهر شدتها وانتشارها ، أعني ذلك الذي يحبطنا نحس بأعمق ضروب الحياة الفردية والاجتماعية في وقت واحد » . لهذا يقرر لا لو (في نقده لفلسفة جيو الحيوية) أنه على الرغم مما في هذه الفلسفة من حماسة شعرية رائحة ، إلا أنها لا تتفق مع أي فهم صحيح لعلم الجمال من جهة ، وعلم الاجتماع من جهة أخرى . هذا إلى أن جيو يهيب في كل لحظة بمعايير لا تصف بأية صبغة استيقاظية ، فراه يخلط بين الظاهرة الجمالية وبين غيرها من الظواهر الاجتماعية الأخرى (كالظاهرة الأخلاقية ، والظاهرة الدينية ، وغيرها) . ومن هنا فقد اتفق جيو مع أوجست كونت الوضعي ، وتولستوي الصوفي ، وبرودون الاشتراكي ، في القول بأن كل ما من شأنه أن يجمع الناس ويوحد بينهم لا بد من أن يكون جميلاً ، وأن كل ما من شأنه أن يضعف الرابطة الاجتماعية بينهم لا بد (على العكس) من أن يكون قبيحاً . وتبعاً لذلك فقد حمل جيو بشدة على كثير من الأدباء المنحطين والشعراء الرمزيين ، من أمثال إميل زولا وبول بورجيه من جهة ، وبودلير وثرلين وجونيه من جهة أخرى . وقد ختم جيو دراسته لأدب المنحطين بقوله

« إن أدب للنحليين ، مثله في ذلك كمثل أدب للنحرفين ، إنما يتميز بطابع رئيسي يغلب عليه هو تشبعه بالفرائز التي تتسبب في انحلال المجتمع ، ولهذا فإن من حقنا أن نحكم عليه باسم قوانين الحياة الفردية والجماعية معاً »^(١).

ولكن هذا القول — فيما يرى لالو — إنما ينطوى في الحقيقة على خلط واضح بين الفن ، والأخلاق ، والدين ، واللادين ، بل والعلم نفسه . وآية ذلك أنه ليس ما يمنع من أن تكون بعض العواطف الشخصية ، إن لم تقل اللااجتماعية (أو للضادة للجماعة) Antisociaux عواطف جمالية (أو استيطيقية) في صميمها ، على الأقل في بعض مراحل التطور الاجتماعي ، ولأسباب جماعية محضة^(٢) . وإذن فإن نظرة جيو الاجتماعية إلى الفن قد بقيت مشوبة بالكثير من التصورات الرومانتيكية التي غلبت على فلسفته الحيوية كلها ؟ ومن هنا قد عجز جيو عن فهم الدور الحقيقي للمجتمع في صميم الظاهرة الجمالية ، كما فشل في بيان العلاقات الديناميكية للتبادلة التي تقوم في المجتمع الواحد بين الفنان والجمهور ؛ وهو ما سيحاول لالو من بعد أن يظهرنا عليه بكل وضوح في كتابه الممتاز الذي أطلق عليه اسم « الفن والحياة الاجتماعية » ، وفي عدة كتب أخرى له عن « الفن والأخلاق » ، و « الفن والحياة » ... الخ^(٣) .

٢٨ — يد أن تاريخ الدراسات الجمالية قد شهد في الربع الأول من القرن

(1) Cf. Feldman : « L'Esthétique française contemporaine », 1936, Paris, Alcan, p. 59,

(2) Ch. Lalo : « Notions d'Esthétique », P. U. F., 1952, 4 e éd., pp 75 — 6.

(3) Cf. Ch. Lalo : « L'Art et la Vie sociale », Doin, 1921, in — 18, 378 p.

العشرين حركة هامة قام بها رجال للدراسة الألمانية ، وفي مقدمتهم دسوار Dessoir وأوتيتس Ullitz ، من أجل إقامة « علم عام للفن » تكون مهمته دراسة نشأة الظاهرة الفنية ، ومعرفة وظائفها البدائية ، وبيان علاقاتها بما عداها من الظواهر الحضارية الأخرى .. إلخ . وقد قدم لنا أوتيتس عام ١٩١٤ مجلدين ضخمين تحت عنوان « أسس علم الفن العام »^(١) حاول فيهما أن يبين لنا أن الفن لا يمثل ظاهرة نوعية مستقلة ، بل هو لا يخرج عن كونه واقعة من وقائع الحضارة أو الثقافة Kultur (بمعناها العام) . فليس علم الفن العام بمرادف للاستطيقا أو علم الجمال ، بل هو دراسة بشرية عامة تظهرنا على الوظائف العديدة التي اضطلع بها الفن عبر الحضارات المختلفة ، بما في ذلك الوظائف الدينية ، والقومية ، والنفعية ، والعاطفية ... إلخ . ثم جاء للفكر الفرنسي هورتيك Hourticq (صاحب كتاب موسوعة الفنون الجميلة) ، يحاول أن يربط الفن بالتاريخ ، وذهب إلى أنه لا بد لنا من أن نتخلى نهائيا عن استطيقا الفلاسفة ، لكي تقتصر على النظر إلى الجمال نظرة تاريخية . والواقع أن « العمل الفني » في رأى هذا الباحث ليس بمثابة « حقيقة روحية » أو « جوهر متعال » يدرسه اللاهوت أو العلم الإلهي ، بل هو « واقعة تاريخية » ينبغي أن ندرسها بروح العالم ، كما يدرس للورخ وثيقة أو شهادة تاريخية . ومن هنا فقد أراد هورتيك أن يستفيض عن استطيقا الفلاسفة باستطيقا للورخين ، مادام الجمال (على حد تعبيره) ليس شيئا كلياً أزلياً ، وإنما هو شيء تاريخي محلي^(٢) . ومن جهة

(1) E. Ullitz : « Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft », 2 vol., 1914.

(2) Hourticq: « Encyclopédie des Beaux - Arts », Alcan , 1925, t. I., p. 28.

أخرى . فإن الجمال ليس مجرد حالة نفسية فردية ، كما وقع في ظن الكثيرين ، بل هو واقعة تاريخية تضطربنا إلى أن نفرق تفرقة حاسمة بين علم النفس وعلم الجمال . وتبعاً لذلك فقد ذهب هورتيك إلى أن الظواهر الجمالية هي وقائع تاريخية ينبغي للتاريخ أن يتكفل بوصفها ، ولا بد لعلم الاجتماع من أن يضطلع بمهمة تفسيرها .

ولكن ، على أى أساس يمكننا تصنيف تلك الوقائع التاريخية الفنية ؟ وما هو للميار الذى لا بد لنا من أن نستند إليه في تأريخ مثل هذه الظواهر الجمالية ؟ ... هل نستند إلى ذوقنا الخاص اليوم ، أم إلى حكم التخصيص في ذلك العصر ، أم إلى شهادة فنانى الحقبة التى ندرسها ؟ وإذا جاز لنا أن نهيب بحكم أولئك الفنانين ، فكيف نختارهم ، أو كيف نعرف أنهم يمثلون الصفوة الممتازة حقاً ؟ هل نستند إلى حكم الناس أو رأى الجمهور في عصرهم ؟ وإذا صح هذا ، فبأى حق نتمد على حكم أولئك الناس الذين جعلوا منهم صفوة الفنانين ؟ وهل وجد مؤرخ استطاع بحق أن يصنف الأعمال الفنية الخاصة بأى عصر ما من الصور وفقاً لشهادات ذلك العصر ؟ بل هل يستطيع مؤرخ — اليوم — أن يقول لنا على وجه التحديد ما هو المثل الأعلى للجمهور للمعاصر في الفن أو الجمال ؟ وإذا كان تحديد المثل الأعلى للجمال في عصرنا الحاضر مستحيلاً أو شبه مستحيل ، فنذا الذى يستطيع أن يزعم لنفسه (بين جمهرة للتورخين) أنه قد استطاع أن يعرف — بالاستناد إلى الوثائق والنصوص والشهادات وحدها — ماذا كان للمثل الأعلى للفن أو الجمال في الصور الوسطى (مثلاً) أو في أثينا ؟ ... بل إننا لو دققنا النظر ، لوجدنا أن كثيراً من الصدف العمياء قد عملت على اندثار بعض الآثار الفنية الهامة ، بينما تضافرت بعض الظروف الخارجية المحضة — في كثير من الأحيان — على حماية آثار فنية أقل أهمية ، إن لم نقل عديمة

القيمة . هذا إلى أن التاريخ نفسه يظهرنا بكل وضوح على أن ما كان يمثل بطريقة نموذجية صحيحة للثل الأعلى الفني لمصر ما من الصور ، إنما هو . بينه ما حرصت الحقبة التالية على هدمه ، بوصفه مجرد أثر من آثار القوق « القوطى » gothique ، على حد تعبير إتيان سوريو . وتبعاً لذلك ، فإن تاريخ الفن لا يمكن أن يقدم لنا دعامة متينة أو أساساً قوياً لاستطبيقا عليه بمعنى الكلمة ، لأنه لا يهتم في الحقيقة بدراسة « العمل الفني » في ذاته ، بل هو يحضر معظم اهتمامه في دراسة أحكام الناس على الأعمال الفنية . حقا إن معرفة تاريخ الفن لمضى على جانب كبير من الأهمية بالنسبة إلى عالم الجمال ، ولكن من للؤكد أن تاريخ الفن ليس هو الاستطبيقا أو علم الجمال (١) .

أما إذا ربطنا بين « الجمال » « والإحصاء » بدعوى أن ما يكشف لنا بوضوح عن الذوق الفني لأية حقبة تاريخية إنما هو ما يجمع الراى العام على اعتباره جيلا ، فإننا عندئذ لن نلبث أن نستعيز عن القيم (كما قال ريمون باير بحق) « بورصة » القيم la bourse des valeurs . ولا شك أن مثل هذه الدراسة الإحصائية إنما تمنى أننا قد أحلنا محل « العمل الفني » موضوعا آخر ألا وهو « الذاتية الجماعية للأذواق » (٢) . وهكذا تندفع الاستطبيقا الاجتماعية نحو دراسة أذواق الجماهير وأحكام الناس على الأعمال الفنية ، وتأثير الذوق الجماعى على الفنان ، فترى فومبيون (مثلا) في دراسته لتاريخ فن التصوير يحاول أن يبين لنا أثر الثورة الفرنسية على النزعة الرومانتيكية ، وتأثير أزمة سنة ١٨٤٨

Cf. E. Souriau : « L' Avenir de l' Esthétique. » Alcan, (١)
1929, pp. 63 — 4.

Raymond Bayer : « De la Méthode en Esthétique. » (٢)
Flammarion, 1953, pp 126. — 127.

على المدرسة الواقعية ... الخ وعلى حين كان علماء النفس يزعمون أن الخبرة الفردية للفنان هي التي تفسر لنا أعماله الفنية ، وهي التي تظهر لنا على طبيعة عملية الإبداع الفني عنده ، نجد أن فوسيون يحاول أن يثبت لنا أن التجربة الفردية لا تنفصل بأي حال - لدى الفنان - عن التجربة الجماعية ، وأن تاريخ الفنان (بما فيه من ذكريات خضوع أو تسليم أو تمرد) إنما هو تاريخ علاقاته كفرد بالبيئة الاجتماعية التي عاش في كنفها ، يستوى في ذلك أن يكون موقف الفنان من المجتمع هو موقف المتقبل الذي يخضع خضوعاً مباشراً لآثار البيئة والتربية الاجتماعية ، أم موقف المتمرد الذي يعارض تلك التأثيرات الجماعية ويحاول أن يستجيب لها على سبيل المعارضة أو رد الفعل . وهكذا جعل فوسيون من « العمل الفني » شاهداً تاريخياً يروي لنا قصة العلاقات الديالكتيكية التي قامت بين الفرد والجماعة ، باعتباره مجرد حسيلة لاحتكاك الفرد بالبيئة واستجابته لها وتأثره بها وتناغمه معها . ونحن لا ننكر على هؤلاء أنهم يحقون في قولهم بأن الفن لا يحيا في قوقه فردية منعزلة ، لأنه يتأثر بالكثير من العوامل الاجتماعية التي تعمل عملها في صميم الوعي الجمالي للفنان ، ولكننا نأبى أن نجعل موضوع علم الجمال هو دراسة « التقويمات الفردية أو الجماعية » للعمل الفني ، لأننا نعتقد أن في هذا انحرافاً عن الغاية الأصلية لهذا العلم ، بوصفه دراسة موضوعية للعمل الفني في ذاته . حقاً إن علماء المدرسة الاجتماعية الفرنسية لم يجانبوا الصواب حين قالوا إن اتجاهات العقل الجمعي واهتماماته لا بد من تجد لها صدى (إن لم تقل ملاذاً أحياناً) في صميم الوعي الجمالي أو الحياة الفنية للمجتمع ، ولكن « العمل الفني » ليس بالظاهرة المحلية التي لا تكشف إلا لمن يضع فوق عينيه نظارة العصر أو البيئة التي ينسب إليها ذلك العمل ، وإنما هو واقعة موضوعية تكشف لكل من يعرف كيف يرى ، ومن هنا فإن عالم الجمال يرفض بشدة كل

محاولة يراد بها إذابة الظاهرة الفنية في مجرى التاريخ أو الحضارة أو الحياة الجماعية بصفة عامة ، لأنه يرى أن الشرط الضروري الأول لقيام علم الجمال هو احترام «نوعية» الظاهرة الفنية ، وعدم الاقتصار على النظر إلى الجانب الاجتماعي وحده من جوانب تلك الظاهرة .

حقاً إن كل ما يعنى المجتمع من الفن إنما هو وظيفته الاجتماعية ، فإن الفنانين لم يكونوا في كثير من المهود سوى عبيد يعملون في خدمة مجتمعاتهم ، ولكن من المؤكد أنه حتى إذا استخدم الفن لتحقيق بعض الغايات الاجتماعية ، فإن مثل هذه الغايات لا تمثل في الحقيقة وظيفته الجوهرية التوعية الخاصة . ومن هنا فإن الفنان الحديث قد شاء أن يثبت لنا بكل قوة أنه لم يعد عبداً للمجتمع ، بدليل أنه لم يعد كاهناً أو ساحراً أو موظفاً أو خادماً بالبلاط للسلطان فلم يكن سيزان وجوجان وفان جوخ (مثلاً) فنانين اجتماعيين يعبرون عن روح عصرهم ، بل كانوا فنانين فرديين جاءت مصائرهم شاهدة بما هم من قطعة بين الفنان والمجتمع في العصر الحديث .

وليس أدل على صحة ما نقول من أن متاحف فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر قد وسعت لوحات بونا Bonnat ، ودوران Durand ، وبوفى دى شافان Puvis de Chavannes (وهم جميعاً مصورون من الدرجة الثانية) ، بينما نراها لم ترحب على الإطلاق بلوحات سيزان ، ومونيه Monet ، وبيسارو Pissaro (وهم جميعاً كما نعرف مصورون ممتازون نعدم في الطليعة بين فنانى العصر الحديث) . وما يروى في هذا الصدد عن المدير العام لمتحف الفنون الجميلة بباريس أنه قال يوماً لجوجان في السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر : « طالما كنت على قيد الحياة ، فإن سنتيمتراً مربعاً واحداً من لوحاتك لن يجد

سبيله إلى متاحفنا» (١) ١

والواقع — كما لاحظ الناقد الفني للعاصر جان كاسو — أنه إذا كانت الشروط الاجتماعية التي أحاطت بنشأة العمل الفني هي أدخل في باب « للاضي » منها في أى باب آخر ، فإن العمل الفني نفسه هو شيء « حاضر » ، أو واقعة ماثلة شهادتها معتمدة في نظرنا ، لأنها تؤثر فينا وتحرك عواطفنا وتخطب منا حقيقة الإنسان ، فتسمع لنا بأن نعلو على أنفسنا . وإذا كنا لازلنا نشعر بإعجاب شديد عند قراءتنا للآياد أو مشاهدتنا لإحدى الكلاسيكيات القوطية ، فما ذلك إلا لأن في « العمل الفني » شيئاً إنسانياً يفلت من طائلة شتى الظروف الاجتماعية أو للابسات التاريخية التي أحاطت بنشأته . وآية ذلك أن للضمون الاجتماعي لتلك الأعمال الفنية قد زال تماماً بالنسبة إلينا ، كما أن الظروف الاجتماعية وللمعتقدات الدينية التي عبرت عنها تلك الآثار لم تعد ذات دلالة في نظرنا ، ولنكتنا مع ذلك ندرك ما لتلك الآثار من قيمة فنية لأننا نرى فيها شيئاً إنسانياً يتجاوز شتى للماني الدينية وللعايير الاجتماعية التي عمت على نشأتها . وهذه الصبغة الإنسانية التي تتميز بها التحف الفنية النادرة هي التي تجعل من « الفن » لغة بشرية عامة يحاول الإنسان عن طريقها دائماً أبداً أن يعلو على الطبيعة وأن يسعى نحو تملك ناصية الحقيقة ، وأن يبر عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع . . . الخ (٢) .

(1) D. Huisman: « L'Esthétique », Paris, P.U.F., 1954, Ch. VI, p. 93.

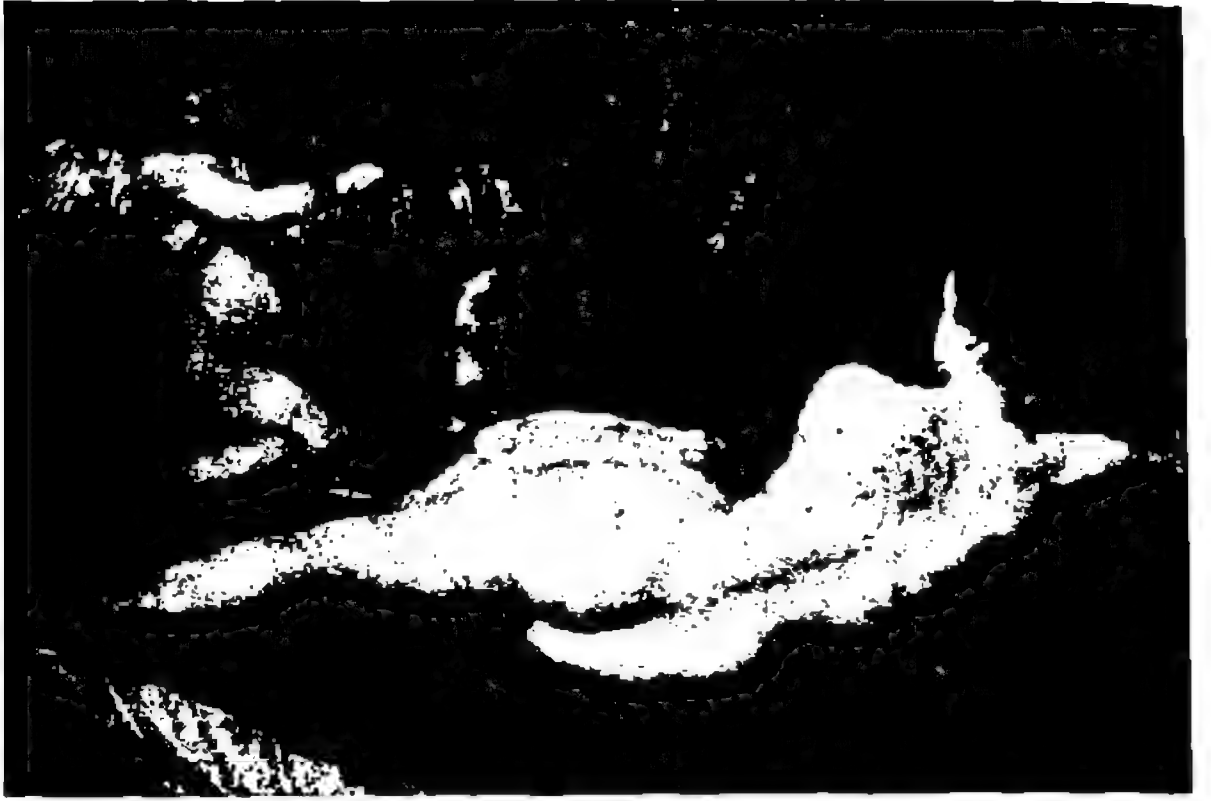
(2) « Situation de l'Art Moderne. » Paris. [Editions de Minuit 1950. pp. 16-17.

وقد حاول نيتشه أن يصور لنا قصة الصراع بين الفنان والجمهور ، فذهب إلى أننا نحكم دائماً على الفن الحى بقلية قديمة مليئة بآثار الماضى ، ومن هنا فإننا نحمل دائماً على تلك الأعمال الفنية للعاصرة التى لم تصل بعد إلى درجة النضج الأثرى *maturité monumentale* ولا شك أن معظم الحملات التى تستهدف لها التزعات الفنية الحديثة إنما هى وليدة هذا الخلط المستمر بين الفن للعاصر الحى ، والفن التاريخى الأثرى . وفى هذا يقول نيتشه بأسلوبه الساحر الساحر : « لتصور تلك الطبائع المعادية للفن ، أو تلك النفوس التى لا تمتنع إلا بحظ ضئيل من الزاج الفنى ؛ لتصورها وقد تسلحت وتجهزت بأفكار مستعارة من التاريخ الأثرى للفن . ثم لنسائل أنفسنا : من هو ياترى ذلك العدو اللدود الذى تريد تلك الطبائع أن توجه إليه سهامها ؟ إنها بلا شك إنما توجه سهامها نحو خصومها العتيدين ، ألا وهم أصحاب الأمزجة الفنية للفتازة ، أعنى أولئك اللوهويين الذين يستطيعون - وحدهم دون سواهم - أن يتفهموا شيئاً من خلال مجرى الأحداث التاريخية ، وأن يستفيدوا مما يعرفون على أكل وجه ، وأن يحولوا معرقهم النظرية إلى تطبيق عملى من أعلى درجة . إن هؤلاء هم الخصوم الذين يراد إغلاق السبيل أمامهم ، وتمية الأفق فى وجوههم ، ومن ثم فإن العامة لا تجد خيراً من أن ترقص على مرأى منهم - بكل حماسة وخضوع - أمام آثار الماضى المحيطة ، كائنة ما كانت ، حتى ولو لم تستطع أن تفهم من أمرها شيئاً ، وكأن لسان حالها يقول : « افتحوا عيونكم لتشهدوا الفن الحقيقى الصادق ، ولا تعبأوا بأمر أولئك الحيارى الذين لا زالوا أسرى للصيرورة والحياة العامة للبندلة » . أما ذلك الجمهور الذى يرقص فإنه وحده الذى يمتلك - فى الظاهر على الأقل - نعمة « الدوق الحسن » ، لأن الرجل للبدع فى كل زمان ومكان قد كان دائماً أبداً موضع امتنان وتحقير من

جانب ذلك الذى لا يحمل شيئاً ، اللهم إلا النظر والتطلع والتأمل ... ولو جال
بخطرتنا يوماً أن نحول إلى دائرة الفن نظام التصويت الشعبى وحكم الأغلبية ،
حتى نضطر الفنان إلى الدفاع عن نفسه أمام جمهرة من للتذوقين العاطلين ،
لكان فى استطاعتنا أن نؤكد سلفاً أن هذا الفنان لا محالة مدان ... والسبب
فى ذلك هو أن أولئك القضاة إنما يصدر عن حكمهم عن قانون « الفن الأثرى »
l'art monumental (أعنى ذلك الفن الذى أثر على الناس فى كل عصر) .
وعلى العكس من ذلك ، نجد أنه حينما نكون بصد فن لم يصبح جد أثراً ، أعنى
حينما نكون بصد فن معاصر ، فإن هؤلاء القضاة أو الحكام لن يشعروا
بالحاجة إليه ، وإن يستطيعوا الوقوف على حقيقة رسالته ، فضلاً عن أنهم لن
يجدوا فيه من سلطة التاريخ ما يستطيعون معه الاطمئنان إليه . ولكن غريزتهم
تعلمهم مع ذلك أن فى وسع للراء أن يقتل الفن بالفن ، ولذلك نراهم يحرصون
على ألا يتكون فن أثرى جديد بأى عن ، ومن ثم فإنهم يهيئون بحجة أو تلك
الذين يزعمون أن الفن إنما يستمد من « الماضى » سلطته التاريخية وطابعه
الأثرى . وهكذا نجدهم يتخذون فى الظاهر صورة « عاشق الفن » ، وهم فى
الحقيقة إنما يريدون القضاء على الفن ، مثلهم فى ذلك كمثل واضع السم حينما يحاول
أن يظهر بمظهر الطبيب الشافى ، وإنهم لينمون حواسهم وذوقهم ، لكي يفسروا
بإدات طفولتهم للدلالة ، حرصهم على رفض كل ما يقدم لهم من غذاء فى
حقيقى . والسر فى ذلك هو أنهم لا يريدون لأى شئ عظيم أن يتحقق ، ومن
هنا فإنهم يكفون بأن يسيحوا قائلين : « انظروا ، إن جلائل الأمور قد وجدت
فى الماضى منذ القدم ، وليس فى الإمكان خير مما كان » . والحقيقة أن هذا
الشئ العظيم الذى يقولون إنه موجود منذ البداية ، وذلك الشئ الذى لا زال
فى دور التكوين ، إنما هما شيئان لا يهمهم أمرهما فى كثير أو قليل ؛ وحياتهم



لوحة رقم (١) مادونا دل كاردينو لرافائيل (١٤٨٣ - ١٥٢٠)



لوحة رقم (٢) فينوس مع كيوييد للصور الأسباني فلامنيز (١٥٣٩ - ١٦٦٠)



لوحة رقم (٣) الغداء على الحضرة للمصور الفرنسي مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٣)



لوحة رقم (٤) لاعبو القمار للمصور الفرنسي پول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦)

نفسها هي خير دليل على ذلك . فليس « التاريخ الأثرى » سوى زى تتكرى
ترتيبه كراهيته للعطاء والأقوياء في عصرهم ؛ وهو زى تتكرى يحاولون أن
يظهروا فيه بمظهر للمجيبين للأخوذيين بعظمة كبار رجال التاريخ العابرين . وهذا
القناع هو الذى يسمح لهم بأن يزيفوا للمنى الحقيقى نظراتهم الخاصة إلى التاريخ ،
فينسبوا إليها مدلولاً آخر مخالفاً تماماً لما هي عليه في الواقع ونفس الأمر . وسواء
فطنوا أم إلى ذلك أم لم يفظوا ، فإنهم يتصرفون في جميع الحالات كما لو كان
لسان حالهم يقول : « دعوا للوتى يدفنون الأحياء » (١) .

تلك هي قصة الصراع بين القديم والجديد في الفن ، كما صورها لنا نيتشه ؛
وهي قصة إن دلت على شيء فإنما تدل على أن السواد الأعظم من الناس لا يحكم
على الفن للعاصر الحى إلا بقلية مليئة بآثار للماضى وأحكامه . وليس من شك
في أنه لابد للجمهور من أن يواجه بدع المستقبل باستجابات الدهشة أو النفور
أو الجزع أو التفرز ؛ ولكن هذا لن يمننا من أن نقرر أن لكل فن جمهوره ،
ماضياً كان أم مستقبلاً ، حتى ولو بدا لنا في الظاهر أنه قد يكون ثمة فنان بدون
جمهور ، أو فن بدون مجتمع .

٢٥ — إن كل فن — كما قال شارل لالو — لابد من أن يتطلب الجمهور
« le public » . يد أن البعض قد يعترض على هذا الرأي بقوله : ولكن
مارأىكم في فنانين عابرة لم يكونوا معهودين من أهل عصرهم ، بل قضوا كل
حياتهم في صراع عنيف مع جمهورهم ، وماتوا دون أن يجدوا بين معاصريهم من

(1) Nietzsche: « Considération Intemporelle » II., cité par
Jean Cassou : — « Situation de l'Art Moderne » Editions de
Minault, 1950, pp. 83—85.

يفهمهم أو يقدم حق قدم ؟ مارأيكم في فنانين مثل فاجنر Wagner (١٨١٣ — ١٨٨٣) ، وبرليوس Berlioz (١٨٠٣ — ١٨٦٩) ، وشلي Shelley (١٧٩٢ — ١٨٢٢) ونيتشة Nietzsche (١٨٤٤ — ١٩٠٠) ؟ هذا مايرد عليه لالو بقوله : إنا حينما نتحدث عن « الجمهور » ، فنحن لا نتحدث فقط عن الجمهور للعاصر ، أعني ذلك الجمهور الذي يتجعب ، ويدفع ، ويتبع « اللوضات » الحديثة ، والذي قد يكون موضع كراهية الفنان الحقيقي أو احتقاره ، كما أننا لانعني أيضاً ذلك الجمهور الصغير المحدود ، ألا وهو جمهور العارفين الذين يفهمون اللواهب الحقيقية ويعملون على تشجيعها ويسهمون في توجيه التطور ويقومون باتخاذ الإجراءات للشروعة في سبيل تحقيق التقدم الفني ، بدلاً من العمل على إعاقته أو تأخيرها ، نقول إنا لا نتحدث عن هذا « الجمهور » الفعلي أو اللوضوعي ، بل كل مايعنينا هو تلك الفكرة التي يكونها الفنان لنفسه عن « الجمهور » ، لأن هذه الفكرة بالذات هي التي تؤثر عليه وتعمل عملها في نفسه . وإذن فنحن هنا بصدد « الجمهور » الذي نعدّه جميعاً — فنانين كنا أم هواة ، مبدعين كنا أم متذوقين — جديراً بالعمل الفني . وإلا فماذا عسانا نقصد ، حينما نؤكد بإزاء طائفة من غير للكثيرين أن هذا العمل الفني أو ذاك رائع ، إن لم نكن نقصد أن هذا العمل جدير بأن يكون موضع تقدير من جانب عدد أكبر من الناس ، إن لم نقل من جانب البشرية بأسرها ؟ وعلى ذلك فإننا ننقل دائماً من حاجة البشر للعصرين إلى حاجة الخلف للقبل ، أي إلى البشرية للثالية : *humanité idéale* بما يدل بكل وضوح على أننا في كلتا الحالتين إنما نتجه بأبصارنا دائماً نحو « جمهور ^(١) » .

(1) Charles Lalo : « *Notions d' Esthétique* » P. ٥, F., 1952, pp. 85—87.

والحق أن الغرض الحقيقي الذى يهدف إليه كل فنان — فيما يرى لالو —
 إنما هو « المجد » أو « الشهرة » . وماذا عسى أن يكون « المجد » *la gloire*
 بدون « جمهور » ؟ إن مجد قولتير لا ينفى شيئاً آخر سوى أن قولتير قد نجح في
 أن يجمع حوله طاقة من القولتيريين ، كما أن مجد فاجنر إنما يتمثل في أنه لازال
 هناك إلى يومنا هذا فاجنريون . ولنا نعرف للمجد معنى آخر غير ما تنطوى
 عليه كلمات النجاح والشهرة والخلود من معانى التقدير الاجتماعى . فإذا جاء يوم
 لم يعد فيه الجمهور يخلق أية أهمية على اسم فاجنر أو اسم قولتير ، أو إذا حانت
 لحظة لم يعد فيها الناس ينسبون أية سلطة عليا إلى هذين الفنانين ، كان معنى ذلك
 أنه لم يعد هناك أى موضع للحديث عن قيمة أعمالهما الفنية ، اللهم إلا على سبيل
 الذكرى ، أو من أجل التاريخ ، وبالتالي فإن أعمالهم الفنية لن تكون عندئذ
 حقيقة واقعة أو ظاهرة حالية بأى معنى مامن المعانى . — وحتى حينما يزدري
 الفنان حكم الوسط الاجتماعى الذى يعيش في كنفه ، فإنه لن يستطيع أن يجتزىء
 بحكمه هو على نفسه ، لأنه يجد نفسه مضطراً (من حيث يبرى أو من حيث
 لا يبرى) إلى أن يهيب بفكر وسط اجتماعى آخر أو حكم جماعة فنية أخرى .
 « فالفنان — على حد تعبير لالو — لا يتخلص من طغيان جمهوره ، إلا بتصوره
 لجمهور آخر » . ونحن لا نتصور القيمة الجمالية على أنها دائماً وبالضرورة نجاح
 واقعى ، بل هى قد تبدى لنا أيضاً على صورة « نجاح ممكن » (أو محتمل) .
 وحينما يقرر علماء الاستطيقا الاجتماعية أن « القيمة الجمالية هى في صميمها شيء
 اجتماعى » ، فإنهم يعنون بذلك أننا لا يمكن أن نتصور « القيمة الجمالية » إلا
 تحت مقوله « التوافق الاجتماعى » أو « التقدير الجمعى »^(١) ،

(1) Charles Lalo : « Introduction à l'Esthétique » Colin, 1912, pp. 334 — 335.

والواقع أن معيار القيمة الجمالية — فيما يرى لالو — إنما هو مضمون تلك الكلمة القديمة المشهورة ، ألا وهي كلمة « المجد » . فليس في استطاعة « القيمة الجمالية » أن تصبح حقيقة موضوعية تاريخية إلا إذا اتخذت صفة اجتماعية . ولا يكفي لالو بأن يقرر أنه ليس للطبيعة من قيمة جمالية إلا إذا نظر إليها من خلال الفن ، وعبر عنها بلغة الآثار الفنية المعروفة لدى عقل عملت على صقله « الصنعة » ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن جمال الفن نفسه ، وهو الجمال القائم أولاً وبالذات على الصنعة ، إنما هو في حد ذاته ظاهرة بشرية اجتماعية . فليس من الصواب أن يقال إن « الفن أنا ، والعلم نحن » ، بل لابد من التسليم (على العكس من ذلك) بأن « الفن هو نحن أيضاً ^(١) » ، ولما كان « التنظيم الجزائي » هو جوهر كل مجتمع ، فليس بدعاً أن نجد في مضمار الحياة الفنية جزاءات جمالية تمثل بوضوح في النجاح والمجد والخلود ، أو على العكس ، في الفشل وخمول الذكر والتعرض لسخرية الناس . حقا إن الفنان قد يتوهم أنه لا يعمل إلا لنفسه ، وأنه لا يأبه إن في كثير أو قليل باستحسان الجمهور أو استهجان ، ولكن هذه الجزاءات الجمالية لابد من أن تعمل عملها في نفسه ، إن من حيث يدري أو من حيث لا يدري ، وليس أمعن في الخطأ من أن نخلط بين الجزاء الجمالي والجزاء للادى ، فإنه ليس هناك بالضرورة تناسب رياضي بين الشهرة الفنية والثراء للادى ؛ فضلا عن أن للجزاءات الاجتماعية من التأثير على الضمائر الجمالية أكثر مما للكافآت المادية أو حتى مظاهر النجاح الاقتصادي . ولكن المهم في نظر لالو أن الجزاءات الجمالية — مثلها في ذلك كمثل غيرها من الجزاءات — هي قرائن خارجية

(1) Cf. Ch. Lalo : « Notions d'Esthétique », Paris, P.U.P. 1952., p. 78.

أو علامات ظاهرية لحالة شعورية باطنة ، ألا وهي الشعور بالإلزام ، فهي منها بمثابة العلول لا العلة ، بحس ما توهمت تلك التزعة النفعية التجريبية المتبدلة التي يحذرنا لالو من الخلط بينها وبين المنهج الاجتماعي . وعلى كل حال ، فإن القيمة الجمالية للعمل الفني ليست شيئاً ثابتاً بوصف بأنه موجود ، وإنما هي شيء متغير يخضع للضرورة ، ولا يكاد يكف عن التولد والقناء ، فليست القيمة الجمالية — لدى الشخص الذي يتذوقها — سوى مجرد مظهر لضغط اجتماعي يمارسه عليه الوسط الذي يعيش فيه ؛ ولكنها تكون حقيقة في نظر الجمهور حينما يفرضها هو بحق في اللحظة الراهنة ، بينما تكون وهمية أو احتمالية حين تكون قائمة في ذهن الفرد على تصوره . هو الجمهور مثالي ، يمكننا أن نكون مستقبلين ماضياً . والخلاصة هي أنه لا يمكن في جميع الحالات أن تكون قيمة جمالية إن لم يكن هناك تصور للجمهور^(١) .

ولكن ، إذا كان من الحق أنه لا يمكن أن يكون شيء فن بدون مجتمع ، أو أنه لا يمكن أن تكون قيمة جمالية بدون جمهور ، فهل يكون معنى ذلك أن الفنان هو صنعة المجتمع ، أو أن العمل الفني هو مجرد صدى للعقل الجمعي ؟ هل نقول مع تين « إنه مهما بدا الفنان مبتكراً ، فإنه في الحقيقة لا يبتكر إلا النزر اليسير » ؟ هل نسلم مع لالو بأن الجمال الفني هو ظاهرة اجتماعية نسبية ، ينظمها المجتمع ويحيطها بسياج من الجزاءات الاجتماعية ؟ هل تنادي مع علماء الجمال الاجتماعيين بأن المبكرة الفنية لا تخرج عن كونها ظاهرة اجتماعية ، وأن عباقرة الفنانين كانوا انتهازيين أكثر مما كانوا مجتهدين حقاً ؟

(2) Ch. Lalo : « Introduction à l'Esthétique », Colin, 1912

هل تقرر مع إمام للدرسة الجمالية الاجتماعية أن الإنتاج المبقرى إنما هو ذلك الذى يحىء فى حينه ليسد ثغرة كان العقل الجمى قد بدأ يشعر بخطورتها ، بعد أن تملكه السأم من شق الأشكال الفنية البالية ، فتحول عنها جميعاً منهوكة متعباً ينشد ما يشبع حاجته ؟ هل ننتهى إلى القول بأن الإبداع الفنى إن هو إلا ظاهرة اجتماعية يتكفل بتفسيرها علماء الاجتماع ؟ . . . كل تلك أسئلة لا بد لنا من أن نحاول الإجابة عليها ، إذا أردنا أن نقف على حقيقة العلاقات القائمة بين الفنان والمجتمع . وتبعاً لذلك فإننا سنجد أنفسنا مضطرين إلى إلقاء بعض الأضواء السريعة على مشكلة الإبداع الفنى التى اعتبرها كثير من علماء النفس (على الخصوص) بمثابة محور الدراسات الجمالية جميعاً ، بينما وضعها بعض علماء الجمال فى المحل الثانى من دراساتهم .

الفصل السادس

مشكلة الإبداع الفني

٣٠ — ليست مشكلة الإبداع الفني بالمشكلة الحديثة التي عني بدراساتها لأول مرة علماء الجمال ، وإنما هي مشكلة قديمة بدأ الاهتمام بها منذ عهد أفلاطون ، وخاض فيها النقاد والفلاسفة وعلماء النفس في كل زمان ومكان . ولو شئنا أن نستعرض بعض الأسماء التي اهتم أصحابها بدراسة هذه للمشكلة ، لكان علينا أن نسرّد قائمة طويلة تضم أسماء فلاسفة عديدين مثل سقراط وأفلاطون وأرسطو وأفلوطين وديكارت وكانت وهيغل وشوبنهاور ونيتشة وبرجسون وكرونتشه وسانتيانا وديوي وغيرهم ؛ وأسماء علماء نفس كثيرين مثل فرويد وتلاميذه ، وأدلر ، ويونج ، وريو ، ودي لا كروا ، وشارل بودوان ، والفريد بينيه وغيرهم . أما الفنانون والنقاد الفنيون الذين عنوا بالحديث عن عملية الإبداع الفني ، على نحو ما عاشوها ، أو على نحو ما شاهدوها عن كثب (لدى غيرهم) ، فلعل من أهمهم وردسوورث ، وكولردج ، وشلي ، وكتس ، وادجار پو ، وپول فاليري ، وچان كوكتو ، وكبلنج ، وجون دريدن ، وهنري مور ، وماكس إرنست ، وغيرهم^(١) . ولنا زيد هنا أن نستعرض تاريخ النظريات الفلسفية والنفسية

(١) يجد القارئ العربي دراسة مستفيضة لآراء الفلاسفة وعلماء النفس حول طبيعة الإبداع الفني في الكتاب القيم الذي ألفه الزميل الدكتور مصطفى سويف تحت عنوان « الأسس النفسية للإبداع الفني » ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ . وهناك بالإنجليزية كتاب مشترك ظهر بعنوان :

« The Creative Process » . (A Mentor Book, 1958 New—York.)

وهو يحوى آراء ٣٨ فناناً وناقداً فنياً حول الإبداع الفني ، مأخوذة من صميم كتاباتهم .

التي ظهرت حول تفسير عملية الإبداع الفني ، وإنما كل ما نود أن نشير إليه في هذا الصدد هو أن معظم هذه النظريات تميل إلى تصوير الفنان بصورة الشخصية الشاذة أو الطراز الفذ أو المخلوق العجيب ، وأن الفنان هو بالضرورة رجل الإلهام الذي يدرك من الأشياء ما لا قبل لغيره من عامة الناس بإدراكها والظاهر أن أفلاطون مشلول إلى حد كبير عن انتشار هذا الرأي بين جمهرة علماء الجمال وأصحاب النقد الفني ، فقد كان هذا الفيلسوف اليوناني العظيم أول من ذهب إلى القول بأن الإبداع الفني لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الجنون الإلهي ، وأن الفنان بالتالي إنما هو ذلك الشخص اللوهاب الذي اختصته الآلهة بنعمة الوحي أو الإلهام . ثم جاءت الأفلاطونية الجديدة ، فعملت على توطيد دعائم تلك النظرة الصوفية إلى الفن ، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عادي قد جاءه الله ملكة الإبداع الفني التي تكسب كل ما تلمسه طابع السحر والسر والإعجاز ، وهذا ما نادى به على وجه الخصوص دعاة الأفلاطونية في عصر النهضة ، إذ كانوا يعجبون الفنان ويخسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس . ولم يلبث أصحاب النزعة الرومانتيكية أن قدموا لنا الفنان بصورة الرجل الملهم الذي يتمتع بباطنة مشوبة ، وحس مرهف ، وحس ملوح ، وبصيرة حادة ، وإدراك تفاذ ، وقدرة هائلة على الابتكار ؛ حتى لقد انتهى بهم الأمر إلى تأليهه أو عبادته ، ولم يجد الفنانون أنفسهم أي حرج في أن يظهروا لنا بمظهر الباقرة الذين يتمتعون بمزاج خاص لا ينفق مع أمزجة غيرهم من عامة الناس ، فحاولوا هم بدورهم أن يصوروا لنا الإبداع الفني بصورة الإلهام المفاجيء ، أو الانجذاب الديني ، أو الوجد الصوفي ، أو الوحي الإلهي ... إلخ . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما روى عن لامارتين من أنه قال : « إنني لا أفكر على الإطلاق ، وإنما أفكر في هي التي

تفكر لى ، ، أو ما نسب إلى شاتوبريان من أنه قال : « إننى لأستلق على سررى ، وأغمض عيني تماماً ، ولا أقوم بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتاج فوق شاشة عقلى ، دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق... وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تكون فى باطنى. إنه الحلم ، أو قل إنه اللاشعور » . ويقال أيضاً إن جيته قد كتب روايته « آلام فرتر » ، دون أن يقوم بأى جهد شعورى ، اللهم إلا جهد الإنصات إلى هواجسه الباطنية ، وقد روت لنا جورج صاند عن اللوسيقار للشهور شوبان Chopin (١٨١٠ - ١٨٤٩) أن الإبداع عنده كان تلقائياً سحرياً ، فكان يحمده دون أن يلتمسه ، بل دون أن يتوقعه ، وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن ما يكون الإبداع . ويدخل فى هذا الباب أيضاً ما يروى عن الشاعر الانجليزى للشهور كولردج Coleridge (١٧٧٢ - ١٨٣٤) من أنه كتب كوبلا خان Khubla Khan أثناء نومه كما لو كان مسحوراً^(١) ... الخ .

والظاهر أن طبيعة الخبرة الفنية نفسها هى التى أدخلت فى روع الكبير من الفنانين أن كل ما فى الإبداع الفنى سر وسحر وإعجاز ، فكان من ذلك أن ساد بينهم الظن بأنه ليس ثمة فن عظيم بدون إلهام . وهذا جيته Goethe (مثلاً) يحدثنا عن الإبداع الفنى فيقول : « إن كل أثر ينتجه فن رفيع ، وكل نظرة نفاذة ذات دلالة ، بل كل فكرة خصبة تنطوى على جدة وثناء ؛ هذه كلها لابد من أن تغلت بالضرورة من كل سيطرة بشرية ، كما أنها لابد أيضاً من أن تلو على شتى القوى الأرضية . فالإنسان أمير لشیطان يملكه ويرين عليه ،

Henri Delacroix : « Psychologie de l'Art », Paris, Alcan, (١)

حتى ولو وقع في ظنه أنه حر مستقل بملك بحق زمام نفسه . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الإنسان لا يخرج عن كونه أداة في يد قوة عليا ، أو هو بالأحرى ملحق بمتاز لاستقبال شتى التأثيرات الإلهية . وهذا ينتشبه بدوره محدثنا عن الإلهام في كتابه « هاهو ذا الإنسان » Ecce Homo ، فيقول : « حينما يهبط عليك الإلهام للفاجيء ، فهناك يخل إليك أنك قد أصبحت مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة . وهنا لابد لنا من أن نستحضر في أذهاننا فكرة الوحي ، بمعنى أن شيئاً عميقاً ، جنونياً ، تشنجياً ، مثيراً ، لا يلبث أن يصبح على حين فجأة مسموعاً ومرئياً بدقة غير عادية ونحسد خارق للطبيعة . وهكذا يسمع الإنسان دون أن يبحث ، ويأخذ دون أن يتساءل من الذي يمنح ، وتنشق الفكرة في ذهنه وكأنما هي برق خاطف ، دون أدنى تردد ، بل دون أن يكون ثمة موضع لأي اختيار . وحينما تغمر الإنسان نشوة الوجد ، فهناك يلتمس التوتر العنيف الذي يستبد به منطلقاً ينصرف من خلاله أحياناً على شكل فيض من السموع ، ويشعر الإنسان بأنه قد فقد كل سيطرة على نفسه وأن ثمة قسرية حادة قد أخذت تسرى في عروقه من إخمص قدمه إلى قمة رأسه ... وهذا كله لابد من أن يحدث في استقلال تام عن الإرادة ، وكأننا هنا بإزاء انفجار عنيف أو هجوم حاد للحرية ، والقوة ، والألوهية (١) » .

حقاً إن تاريخ الفن ليظهرنا على أن كثيراً من الأعمال الفنية للمتازة قد تحققت على أيدي فنانيين متزنين هادئين لم يزعموا لأنفسهم يوماً أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو أقوى إلهية خارقة ، ولكن دعاة الرومانتيكية

وثائق تاريخية صادقة أو شهادات ميكولوجية صحيحة ، يمكن أن نستند إليها بكل ثقة ، من أجل فهم أسلوب كل منهما في الإبداع الفني أو طريقة كل منهما في إنتاج أعماله الفنية . وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن ننكر ما في أمثال هذه الاعترافات من صراحة زائدة وموضوعية ظاهرية ، إلا أننا لا يمكن أن نركن إليها من أجل الحكم على الفنان نفسه ، اللهم إلا بوصفها أعمالاً فنية عادية تتعرف من خلالها على صورة الفنان . وبهذا المعنى يقرر بعض علماء الجمال أن « هلويز الجديدة » *La Nouvelle-Héloïse* تكشف لنا عن الوجه الحقيقي لروسو بقدر ما تكشف لنا عنه « اعترافاته » أو « أحلام يقظته » *Réveries* ، إن لم نزد عنها ، لما تنطوي عليه من سرد موضوعي لاشخصي . وعلى كل حال ، فإن إجابات الفنانين على الأسئلة التي توجه إليهم بخصوص طريقتهم في الإنتاج أو الإبداع كثيراً ما تجيء منظوية على معاني السخرية أو التهكم أو الادعاء أو التواضع الزائف أو الوهم الكاذب أو اللبالة في تأكيد عنصر الأصالة أو ما إلى ذلك من معان . وحيناً نساءل الفنانين عن مصدر أفكارهم ، فإنهم قلما يعترفون بأن عملاً فنياً آخر (ينسب إلى نفس الفن الذي ينتجون فيه) قد أثر عليهم ، أو كان مصدر إلهام بالنسبة لهم . وعلى الرغم من أن للصور قد لا يجد غضاضة في أن يعترف بأنه قد استوحى إحدى اللقطوعات للموسيقى ، كما أن للموسيقار قد لا يجد حرجاً في أن يقر بأنه استمد إلهامه من إحدى القصائد ، إلا أن معظم الفنانين يميلون في العادة إلى القول بأن أفكارهم قد انبثقت في أذهانهم من تلقاء نفسها ، سواء أكانت نتيجة لجهد شعوري أم ثمرة لقيس من الإلهام الإلهي (١) .

Thomas Munro ; «Les arts et leurs relations mutuelles», (١)
P.U.F. 1954, p. 274.

ولو أننا نظرنا إلى الفنون التمثيلية بصفة خاصة ، لوجدنا أن أصحابها يؤكدون في غالب الأحيان أنهم قد استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة أو استقراء الواقع أو معايشة الناس . أما أن يتعرفوا بأنهم قد استمدوا تلك الأفكار من أعمال فنية سابقة ، حققها أصحابها بنفس الوسائل التعبيرية المستعملة في فنيهم ، فهذا آخر ما يخطر لهم على بال ، وكثيراً ما يقع في ظن الفنان أنه مادام الوجه الذي يرسمه ، أو الزهرة التي يصورها موضوعاً فنياً لم يسبق تصويره من قبل ، فإن هذا وحده هو الكفيل بإثبات أصالة لوحته . وهكذا يسقط الفنان من حسابه الطابع التقليدي لطرازه الفني ، مكتفياً بأن يؤكد أن لوحته هي ثمرة لعملية اتصال شخصي بنموذجه ، وكأنما هو قد أبدع عمله الفني بإعحاء من الطبيعة وحدها ، أو كأنما هو قد استمد عناصر إنتاجه الفني من مخيلته وحدها ، ولا شك أن الفنان حينما يوحى إلى نفسه بأمثال هذه اللزاعم ، فإنه عندئذ إنما ينسى أو يتناسى أنه قد ملأ عينيه من قبل بالكثير من اللوحات ، وأن ذاكرته مفعمة بأطياف الصور التي طالما نعم بالتطلع إليها ، وأن هناك بالتالي عدة عوامل فنية هي التي أملت عليه طريقته الخاصة في اختيار نموذجه ، ورؤيته ، وتمثيله ... إلخ . والواقع أنه لولا تلك الخبرة للوجود لديه عن الفن السابق ، لما استطاع أن يعرف حتى كيف يبدأ ؛ ولكن التقليد هو الذي يهيء فيخبره بما ينبغي أن يعمل ، وعلى أي نحو ينبغي أن يفعله ، تاركاً له في الوقت نفسه هامشاً ضئيلاً من الإمكانيات التي سيكون من حقه أن يختار فيما بينها ، وأن يحقق محاولاته في دائرتها . ولكن ، لما كان انتباه الفنان الشعوري مركزاً في العادة حول تلك الإمكانيات ، فإنه يجهل متى الشروط التي أحاطت بعمله الفني ، والتي تحمل منه إنتاجاً معيناً ينتسب إلى الطراز الفني السائد . يد أن الأجيال التالية قد لا تجد أدنى صعوبة في أن تتحقق من أن هذا العمل إن هو

إلا مثال نموذجي لذلك الطراز ، أو ثمرة لتأثر صاحبه بنصم أو منافس أو فنان سابق كان ينضه ا .

٣١ - وهنا قد يحسن بنا أن نتوقف قليلا عند النظرية الاجتماعية أو الحضارية في تفسير الإبداع الفني ، حتى نقف على الدور الحقيقي الذي يضطلع به المجتمع في صميم العملية الإبداعية . ولا بد لنا من أن نتذكر أن الفن في نظر أصحاب هذه النزعة هو أولا وبالذات ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجماعي . فالمعايير التي يضمها الإبداع الفني تحت محك التجربة هي معايير حضارية ترتد إلى أصل اجتماعي . حقا إن للصنعة الفنية قوانينها ، ولكن الحياة الجمالية للجماعة لا بد من أن تبدو مسجلة في صميم تلك القوانين . وعلى الرغم من أن الصنعة technique — مثلها في ذلك كمثل الطبيعة — لا تنطوي في ذاتها على أية صبغة anesthésique استيطيية ، إلا أنه لا بد من أن يجيء النجاح الفني فيسبغ عليها قيمة جمالية ، نتيجة للحكم الاستيطيقي الذي تصدره الجماعة على الأعمال الفنية الناجحة . وتبعاً لذلك فإن لالو يقرر أنه ليس من الممكن أن تثير مشكلة القيمة الجمالية إلا من وجهة نظر اجتماعية : لأن التاريخ وحده هو الذي يتكفل بحل تلك للمشكلة . ولئن كان المجتمع في مجموعه ليس هو الذي يؤثر تأثيراً مباشراً على الفن ، إلا أن الأثر المهم الذي يتركه المجتمع في الفن لا بد من أن يتم عن طريق وسط اجتماعي متخصص . ومن هنا فإن القيمة الجمالية لا بد من أن تظل بالضرورة قيمة اجتماعية . «حقا إن الفنان ليجهل القوانين الاجتماعية التي تخضع لها صنعة الفنية ، ولكن السر في ذلك هو أن النظم الجمالية منتشرة في أرجاء المجتمع انتشارا نسبيا ، أعني أنه ليس ثمة جماعة محددة تحديداً قانونيا تكون هي للكلفة بمراعاة تطبيق تلك النظم » (١) . وتبعاً لذلك فإنه ليس في وسعنا أن

(1) Ch.Lalo - Esquisse d'une esthétique musicale scientifique - Vrin, 1939, p. 31.

نجد الإبداع الفني إنتاجاً فردياً محضاً ، بل لابد لنا من أن نعلم — فيما يقول دعاة هذه النظرية — بأنه ليس ثمة خلق من العدم .

والواقع أن الفنان ليس مخلوقاً أصيلاً كل الأصالة ، وكأنما هو موجود إلهي قد هبط من السماء ، بل هو مخلوق أرضي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من للنهات الفنية للبيئة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل في نوع إنتاجه الفني . وليس معنى هذا أنه لا قيمة على الإطلاق لمعادلة الفرد الشخصية في تحديد طرازه الفني أو أسلوبه الجمالي ، وإنما يجب أن نلاحظ أن الإبداع الفني كثيراً ما يحىء مشروطاً بالكثير من العوامل الحضارية التي تشجع في البيئة الفنية المحيطة بالفنان . ومن هنا فإن أصحاب النزعة الاجتماعية يقررون أنه حينما ينظر الباحث بعين الاهتمام إلى تلك التأثيرات الحضارية التي عاناها الفنان ، وحينما يقيم وزناً كبيراً لتلك الأشكال الاجتماعية التي أثرت على حياة الفنان وأعماله الفنية ، فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو لنا بصورة سر مستغرق لا سبيل إلى فهمه ، بل سرعان ما يصبح في وسعنا أن ندرجه تحت طراز فني بعينه . واسمنا نزعهم أنه يكفي لتفسير عبقرية شوبان (مثلاً) أن نحيط بتلك الأشكال الاجتماعية التي وقع تحت تأثيرها ، فإنه لمن المؤكد أن ثمة عوامل وراثية وتربوية وعائلية ونفسية عديدة قد دخلت في تكوين شخصيته الفنية ، ولكن كل ما نود أن نؤكد أنه هو أن فهم الإبداع الفني في إطاره الاجتماعي كثيراً ما يعيننا على إلقاء بعض الأضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الإبداعية التي تتخذ صوراً مختلفة لدى الفنانين المختلفين . ولهذا يقرر بعض علماء الجمال أنه حينما يظهر لنا الفنان بصورة مخلوق شاذ يبدو في الأفق الفني وكأنما هو رعد قاصف يدوى على حين فجأة في سماء صافية زرقاء ، فإن كل

ما هنالك أننا نجهل مصادر ذلك الفنان . ولكننا بمجرد ما نتجج في الاهتمام إلى بعض المصادر التي أخذ عنها هذا الفنان أو ذلك ، فإن أصالته عندئذ سرعان ما تقل في نظرنا ، كما حدث مثلاً بالنسبة إلى جيوتو Giotto أو الجريكو El Greco بعد أن استطعنا أن نقف على بعض مصادر إبداعهما الفني^(١) .

وحسبنا أن نرجع إلى مؤلفات مؤرخي الفن للعاصر ، حتى نتحقق من أنهم لم يعودوا يرون في أي عمل فني إنتاجاً أصيلاً كل الأصالة ، بل أصبحوا يجزمون بأن أصالة الفنان هي في جميع الحالات أصالة نسيئة لا تتجصر في ابتكار أفكار جديدة كل الجدة ، بقدر ما تتجصر في التأليف بين أفكار قديمة ، أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من طراز أو طرز فنية . ولئن كان الفنان نفسه كثيراً ما يعتقد أنه يخلق من لا شيء ، نظراً لأنه قلما يفتن إلى العناصر اللاشعورية التي دخلت في تركيب إبداعه الفني ، إلا أن الجديد الذي يجيء به (فيما يرى أصحاب النزعة الاجتماعية) ضئيل أو محدود بالقياس إلى ما تسله أو تقبله . وكثيراً ما تتجصر أصالة الفنان في التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طرازين معاصرين متنافسين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه أي شعور واضح بتلك العملية التأليفية التي يقوم بها . وسواء أكان حظ الفنان من التجديد عظيماً أم ضئيلاً ، فإن إنتاجه الفني لابد من أن يندمج في صميم التراث الحضاري للمجتمع ، بمجرد ما يتقبله الوعي الجمالي ويعمل على محاكاته ، وبذلك يمهّد السبيل لظهور حركات فنية أخرى تهيم مشابهاً له ، أو قريبة منه ، أو معارضة له ، أو متفرعة عنه ... إلخ .

(1) Th. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles » .



لوحة رقم (٥) نداء من تاهيتي يحملن ثمار المانجو
للمصور الفرنسي جوجان (١٨٤٨ - ١٩٠٣)



لوحة رقم (٦) امرأة في الحمام
للمصور الفرنسي أوجست رنوار (١٨٤١ - ١٩١٩)



لوحة رقم (٧) حلم — للمصور الفرنسي هنري روسو (١٨٤٤ — ١٩١٠)



لوحة رقم (٨) فتاة صغيرة تنظر في المرآة ليكاسو (المولود سنة ١٨٨١)

والظاهر أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ،
والصنائع الفنية ، والسمات الطرزية ، بدليل أن الغالبية العظمى من فنانى كل
عصر لا تنكاد تشذ على تلك الأساليب الخاصة ، اللهم إلا فى حالات نادرة .
ويضرب لنا مؤرخو الفن مثلاً لذلك بفن التصوير فى عصر النهضة فيقولون إن
هذا الفن قد سابر الفكرة السائدة عن التصوير فى ذلك العصر ، ومن ثم قد
كانت اللوحة الجميلة فى نظر مصورى عصر النهضة هى تلك التى تبرز أمام أنظارنا
مجموعة من الشخصيات النبيلة التى تنتصب فى وسط اللوحة وكأنها هى تمثيل
فارعة متينة ، مع مراعاة الصبغة الواقعية للاضاءة والتلوين ، وإظهار عمق
المنظور ، ووضع بعض المناظر الطبيعية أو المعمارية فى الأرضية الخلفية للوحة .
ولو أننا نظرنا إلى فنانى العصر الواحد ، من وجهة نظر عصر فى آخر ، لأفينا
أن ثمة تشابهاً كبيراً بينهم ، على الرغم من إيمان كل منهم بأصالة الشخصية
وتميزه الكبير عن غيره من رجال عصره . ولهذا يقرر بعض مؤرخى الفن أن
بين ميكائيل أنجيلو وليوناردو دافنشى ورافائيل من التشابه ما لم يستطع واحد
منهم أن يفتن إلىه ، فقد أصبح فى وسعنا اليوم أن ندرك ما فى أساليبهم الفنية
من وحدة جمالية ترجع إلى روح القرن الخامس عشر فى إيطاليا ، وبالتالي فإننا
لم نعد نلقى أدنى صعوبة فى أن نميز بين فنه وفن للصوريين الصينيين (مثلاً) فى
نفس العصر ، أو فن المصورين الهولنديين فى القرن الثامن عشر ... إلخ .
وكما تقدمنا فى معرفة تاريخ الفن ، زادت قدرتنا على إدراك السمات الخاصة
للميزة لكل عصر ، وأصبحنا أقدر على فهم الطابع الخاص للميز للفن الأوروبى
الحديث بصفة عامة ؛ وإن كان من الطبيعى لكل فنان أوروبى أن يجسم فى فنه
جوانب معينة من الحضارة الغربية يقوم بالتعبير عنها على طريقته الخاصة .

ويعضى أصحاب النزعة الحضارية فى الفن إلى حد أبعد من ذلك فيقولون إنه
(م ١٢ — مشكلة الفن)

لابد لسيكولوجية الفن من أن تطلع عن وصف عملية « الإبداع الفني » ، كما لو كانت عملية منطقية تتحقق في كل زمان ومكان بنفس الطريقة ، لكي تهتم بوصف للظواهر المختلفة لتلك العملية على نحو ما تعبر عنها العصور المختلفة والطرز الفنية للتمثلة ... فليس الاختلاف بين الفنانين في طريقة الإبداع يرجع إلى اختلاف أعاط شخصياتهم فحسب ، بل هو يرجع أيضاً إلى تباين التأثيرات الحضارية التي يخضعون لها . وآية ذلك أن الفنانين للتنسيين إلى حضارة فنية بينها ، يتفوقون جميعاً في اصطناع أساليب جمالية معينة في التفكير والشعور والإنتاج ، حتى إن مؤرخ الفن ليكاد يثر على معايير فنية واحدة تتردد لديهم جميعاً ، دون أن يظنوا هم إلى ذلك . ولئن كان حب التجديد قد أصبح يدفع الفنان الأوروبي اليوم إلى الخروج على التقاليد والتمرد على الأوضاع الفنية السائدة ، إلا أن القطيعة التي تمت بين الفنان ومجتمعه (فيما يقول دعاة هذه النظرية) ظاهرية أكثر مما هي واقعية . سطحية أكثر مما هي عميقة . حقا إن الفنان الأوروبي للعاصر قد أصبح ينشد الكثير من الإيحاءات لدى الجماعات الأخرى ، فصار يستلهم الفنون المصرية ، والصينية ، والهندية ، والبيزنطية ، والإفريقية ، والزنجرية وما عداها ، إلا أنه لمن للؤكد أن الفنان الغربي مهما راح يلتبس الوحي لدى بيئات فنية غريبة عنه ، فإنه ينظر دائماً إلى تلك الطرز الفنية الأجنبية بعين الرجل الغربي الذي يملك تراثاً فنياً معينه . ومن هنا فإن الفنان الأوروبي يختار من بين فنون الشعوب الأخرى تلك الجوانب الخاصة التي هو على استعداد لفهمها أو قبلها أو استساغتها ، بينما يترجى منها جوانب أخرى يحكم عليها بأنها فظة أو غليظة أو غريبة أو منفرة ، في حين أنها قد لا تنقل عن الأولى أهمية . وهكذا نلاحظ أنه حينما يستلهم الفنان الأوروبي الحديث بعض الفنون الشرقية (مثلاً) فإن الجوانب الوحيدة التي يستطيع أن يفهمها أو يتذوقها من تلك الفنون قلما

تعدو النواحي البصرية أو التزيينية التي تتفق مع فكرته هو عن الحياة الجمالية في البيئة الشرقية . أما للمانى العميقة التي تطوى عليها تلك الفنون ، فإنها تظل بعيدة عن متناول فهمه أو إدراكه الجمالى ، نظراً لأنها تتصل بمواقف وجدانية تختلف اختلافاً جوهرياً عن مواقفه الوجدانية . .

ولا يسلّم أصحاب النزعة الحضارية (في تفسير الفن) بما يقوله بعض علماء النفس من أن الإبداع هو تحطيم لكل ما هو مألوف ، وخلق لأشكال جديدة ؛ بل هم يقررون — على العكس من ذلك — أن عملية الإبداع الفنى لا بد من أن تطوى على تحصيل تدريجى لا تقترحه الجماعة على الفنان من تقاليد فنية واتجاهات جمالية ؛ مع مراعاة تلك التأثيرات الخارجية التى يكون المجتمع نفسه بسبيل تقبلها أو الاعتراف بها . ولكن ، لا بد من أن يندمج كل هذا فى شخصية الفنان وسلوكه ، لا عن طريق التأمل الشعورى فحسب ، بل عن طريق الاختيار اللاشعورى أيضاً . وفى أثناء هذه الفترة التى يصح أن نسميها باسم مرحلة الحمل الفنى ، نجىء بعض الصور المحملة بشحنة وجدانية ، من مصادر عديدة متباينة ، فتمتزج وتتآلف فيما بينها ويبدأ رويداً ، لكى لا تلبث أن تكون منتجات جديدة ، كما يحدث فى الحلم عادة ، وإن كان من الممكن لتلك الصور من بعد أن تتعرض للمراجعة أو التبرير العقلى . والفنان الأصيل بهذا المعنى إنما هو ذلك الذى يدخل على التراث الفنى لمجتمعهم تعديلات أو تطورات أو تأليفات تقرب بين عناصر ظلت متباعدة منفصلة حتى ذلك الحين ، فيسبغ على بعض العناصر وظائفاً فنية جديدة تشبع حاجة عصره الجمالية ، إن لم تقل حاجات الصور المقبلة . وإذن فإن الفنان الأصيل (فيما يقولون) هو ذلك الإنسان للبداع الذى يظهر فى الوقت المناسب ، فلا يكون ظهوره متأخراً جداً ، أو متقدماً جداً ، بل يهيم فى أوانه . وليس يكفى أن

يكون مثل هذا الفنان مغايراً لمن تقدم عليه من الفنانين ، بل لابد من أن يكون تميزه عنهم بطريقة تقرأها الأجيال اللاحقة وتستحسنها على النحو للتروع .

وكثيراً ما يلتجئ علماء النفس إلى شهادة الفنانين أنفسهم من أجل الحكم على طبيعة إبداعهم ، ولكن لللاحظ — مع الأسف — أن شعور البدع لا يضمن لنا دائماً شرعية إبداعه . وآية ذلك أن للقلدين وللبتكرين على السواء ، بل الحاملين من الفنانين والعباقرة على السواء ، كثيراً ما يتباهون بأنهم قد اجتازوا نفس مراحل عملية الإبداع ولعل هذا هو ما عناه كارل يونج حين قال : « إن كل ما يستطيع الشاعر أن يفتننا به عن عمله الفني هو بعيد كل البعد عن أن يكون بمثابة الضوء الذي يمكن أن يبرأ أماننا السيل إلى فهم طبيعة الإبداع الفني ^(١) » . والواقع أن كل الفنانين — أو معظمهم — يتصورون أن « أفكارهم العظيمة » قد هبطت عليهم من السماء ، أو جاءت إليهم من الخارج ، أو وردت على أذهانهم من حيث لا يشعرون ؛ ولكن تأكيدهم لنصر الإلهام في إنتاجهم لا يضمن لنا قيمة نتائجهم . وكثيراً ما يجهل الفنان الأصل نفسه أين تكمن على وجه التحديد مظاهر أصالته ، بل كثيراً ما يكتمل عمله الفني دون أن يستشعر هو نفسه أى إحساس بالنقطة أو الرضا التام . وقد يحدث أحياناً أن يجهد الفنان نفسه في إنتاج أعمال عديدة يفخر بها ويمتز بأنه صاحبها ، فإذا بالأجيال التالية ترى بكل ما كان موضع افتخاره ، لكي تعلى من شأن بعض التفاصيل الصغيرة أو الأعمال النافذة التي لم تكلفه شيئاً وربما كان في وسعنا

(1) C. G. Jung : « Psychology and Literature » . in « Modern Man in search of a Soul. » , quoted by Ghiselin : « The Creative process » , Mentor Book, New - York, p. 215.

أن تقول إنه لمن السير على الفنان نفسه حين يعمل ، أن يكون على علم تام بالجوانب الجديدة حقاً (أو الهامة بالفعل) في صميم إنتاجه . هذا إلى أن هناك فنانين يلجئون إلى تعاطي المخدرات أو الإدمان على الخمر من أجل الاستغراق في حالات غيوبة أو فقدان للوعي ، بدعوى أن مثل هذه الحالات هي مناسبات مواتية للإلهام أو منشطة للإبداع ، فلا يلبث الواحد منهم أن يتوهم — تحت تأثير الكحول أو العقاقير — أنه فنان أصيل أو عبقرى مبدع ، في حين أن الإبداع الفنى يستلزم التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم ، لا الهذاء والهلوسة والاستسلام للخيالات ، وهكذا يخلص أصحاب هذه النظرية إلى القول بأن العمل الفنى ليس ظاهرة فردية تخضع لعملية سيكولوجية بحثية ، بل هو واقعة حضارية تمتد جذورها في صميم التربة الاجتماعية للبيئة التى يعيش فيها الفنان ، حتى ولو بدا أنه أن لإنتاجه طابعاً سحرى أو مسحة صوفية تلخصها كلمة « الإلهام » (١) .

٣٢ — فإذا ما نظرنا الآن إلى دعوى أصحاب هذا الرأى ، ألقينا أنهم يحقون بلا شك في قولهم بأن الإبداع ليس خلقاً من العدم ، أو مجرد هبة إلهية يجود بها علينا الوحي ، أو مجرد شرارة من الإلهام تنفدح في ذهن الفنان على حين غرة ، والواقع أن العلم لن يستفيد شيئاً من كل تلك الأحاديث الطويلة التى يسردها علينا مؤرخو سير الفنانين ، حينما يصفون لنا حالات الغيوبة أو الوجد الصوفى أو النشوة الدينية التى عاناها هذا الفنان أو ذاك أثناء تلقيه للوحى أو الإلهام ، وإنما يستفيد العلم حين يحاول الباحثون في تاريخ الأعمال الفنية ، أن يكشفوا لنا عن النماذج المختلفة للفنانين ، والعوامل الحضارية العديدة التى أثرت على إنتاجهم ، مع الاهتمام في الوقت نفسه بإزاحة الستار عن مقومات

(1) Th. Munro : « Les arts et leurs relations mutuelles » ,
P. U. F., 1954 pp. 272—273.

الإبداع الفني لدى كل واحد منهم . وتبعاً لذلك فقد حرص أصحاب المدرسة الاجتماعية في علم الجمال على تفسير عمليات الإبداع الفني بالرجوع إلى للوثرات الحضرية والتيارات الجمالية السائدة ، مع تأكيد أهمية « الصنعة » في عمل الفنان ، ودور الوعي الجمالي للمجتمع نفسه في توجيه الفنان نحو هذه النزعة أو تلك من بين النزعات الفنية للعاصرة . حقا إنه قد يقوم في المجتمع الواحد فنانون ثائرون أو أدياء خارجون على القانون ، ولكن قيام هؤلاء مشروط بوجود تيارات سلفية تشجع على التمرد ، نتيجة لانهار بعض النظم الاجتماعية العتيقة ، أو تفكك بعض الأوضاع الاجتماعية السائدة ، أو وجود بوادر نزعات ثورية تكون قد أخذت تلوح في الأفق العام... إلخ . وإذن فإن خروج الفنان على القانون السائد ، لايعني أنه قد تخلص تماماً من كل تأثير اجتماعي ، بل يعنى أنه قد أثر اتباع حركة اجتماعية أخرى نجحت في التأثير عليه لما تتضمنه من معاني التجديد .

يبدأنا إذا عرفنا مثلاً أن كلا من مونيه Monet ، ومانيه Manet ، ورنوار Renoir ، وسيزلي Sisley ، هم من ذوى النزعة الانطباعية *l'impressionnisme*؛ فهل تكون صفة « الانطباعية » كافية لإظهارنا على طبيعة الإبداع الفني لدى كل واحد منهم على حدة ؟ حقا إن لأصحاب النزعة الانطباعية طرازاً خاصاً أو أسلوباً معيناً في الرؤية ، والتفكير ، والإحساس ، والتخيل ؛ ولكن أليست هناك خصائص فردية هامة تميز كل واحد من هؤلاء للصوريين الانطباعيين على حدة ؟ بل هب أنتى نجحت في تحديد الخصائص العامة للميزة للحركة الرومانتيكية (مثلاً)، فهل يمكن أن أعرف عن هذا الطريق نوع الأسلوب الفني الذى يمتاز به كل من كيتس Keats وشوبان Chopin ودلاكروا Delacroix مثلاً ؟.. يبدو لنا أن بيان التأثيرات للماضية والحاضرة التى عاناها الفنان ، قد لا يكفي لتفسير إنتاجه الفني ؛ فإن ما يميز الفنان الحقيقي على وجه التحديد إنما هو تلك المقدرة الإبداعية

التي تجعلنا نشعر حين نشاهد عمله الفني أننا نراه للمرة الأولى ، ولئن كان العمل الفني الأصل هو في حاجة دائماً إلى عون الظروف وسائر الأعمال الفنية الأخرى ، حتى يكون في وسعه أن يبرز ويتجلى في أوج عظمته ، إلا أنه لابد لهذا العمل من أن يبدو لنا « نسيج وحده » ، وكأنما هو شيء فريد ليس كمثلته شيء. ^(١)

أجل ، إن لكل عمل فني ماضياً ومستقبلاً ، فإنه لابد لهذا العمل من أن يكون قد وقع تحت طائفة من اللؤثرات ، كما أنه بدوره لابد من أن يولد بعض التأثيرات ، ولكن من اللؤكد أن لكل أثر فني حقيقى (كما قلنا في موضع آخر) طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى غيره أو تفسيره بغيره . ومهما كان من أمر للصادر الأجنبية التي استلهمها ، بل مهما كان من أمر التأثيرات العديدة التي وقع تحتها ، فإن اختلاف هذا العمل عما عداه من الأعمال الفنية الأخرى هو الكفيل بأن يجعل منه إنتاجاً فريداً يتميز بشخصية فنية قائمة بذاتها . ولكن ما يضاف عليه ذلك الطابع الفريد ، ليس هو بالضرورة توافر عنصر زائد فيه ، وكأنما هو يتمتع بمجدة أصيلة أو طرافة مطلقة ، بل كثيراً ما ترجع أصالته إلى تغير لطيف غير ملموس ، أو تحوير بسيط خفى ، أو مجرد تعديل صغير في اللقادر ، أو النسب ، أو العلاقات . وكما أن تغير نبرة الصوت قد يكفى أحياناً لجعله صوتاً آخر يتغير تميزه حتى على عارفيه ، فإن أى تعديل بسيط يطرأ على العمل الفني قد يكسبه في أنظارنا صبغة جديدة مغايرة ، تجعل منه شيئاً آخر مختلفاً كل الاختلاف . وقد يشبه العمل الواحد من كثير من الوجوه عملاً آخر ، ولكنه لابد من أن يختلف عنه في نقطة ما اختلافاً جوهرياً ، نظراً لما قد ينطوى عليه

(1) Raymond Bayer: « Traité d' Esthétique », Colin, 1956, pp. 195—196.

من تعديل بسيط تتردد أصداؤه في العمل كله . ومن هنا فإن مهمة عالم الجمال — فيما يقول فوسيون — إنما تنحصر أولا وبالذات في العمل على اكتساب تلك للهارة الفنية الدقيقة التي يستطيع معها أن يلتفت إلى الفوارق الصغيرة للتناهي في الصغر ، حتى يتمكن عن هذا الطريق من الوقوف على الشيء الجوهرى في كل عمل فنى (١) .

وقد اهتم كثير من الباحثين في علم الجمال بدراسة مشكلة الأصالة *l'originalité* في الفن ، فذهب بولان (مثلا) إلى أن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الجديد الذى يحدث في مجرى التاريخ ضربا من الاتصال *discontinuité* ، وكأنما هو حقيقة فريدة تند عن كل تفسير وتفلت من طائلة كل مقارنة (٢) . ومعنى هذا أن « الأصيل » في نظر ذلك الباحث إنما هو الشيء الذى لا يشبه من أى وجه من الوجوه أى شيء آخر سبق لنا إدراكه أو قبله أو معرفته . فالأصيل هو الحدث المبكر الذى نضطدم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب ، ونقلق ، ونبدى أمارات الدهشة . وليس في استطاعتنا أن نقف جامدين أو غير مكترئين بإزاء العمل الفنى الأصيل ، فإن أصالته لتجعله يجتنب انتباهنا ، ويتنزع إعجابنا ، والإعجاب *l'admiration* إن هو إلا الإحساس الجمالى بيمينه... والعمل الأصيل أيضا هو ذلك الإنتاج الصادق الذى تنكشف لنا حقيقته كمر يذيعه علينا الفنان للمرة الأولى ، فنعجب كيف أننا ظللنا نجعله كل هذا الزمن . وليس يكفى أن نقول

(1) H. Focillon: « Généalogie de l' Unique »; in « Deuxième Congrès International d' Esthétique », Paris, 1939, Alcan, Tome II., pp. 120—121.

(2) R. Polin: « De l'Originalité dans l'Art »; « Revue des Sciences humaines », Juillet-Sept. 1954.

إن العمل الأصيل لا بد من أن يبدو لنا جديداً ، وكأننا نشهده للمرة الأولى ، بل لا بد من أن نضيف إلى ذلك أيضاً أننا نحن أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفني ، وكأننا نطأ أعتاب عالم جديد لا سجد لنا به من قبل ! أما الفنان نفسه ، فإن إحساسه بالأصالة (فيما يقول باير) لا بد من أن يقترن بالشعور بالوحدة ، فإن الأصالة لمى عبء ثقل ينوء به الفنان ، وكأنما هو مارد جبار أو عملاق هائل تموقه أجنته الضخمة عن السير ؛ ولكن باير نفسه لا يلبث أن يعود فيقول إن الإبداع الفني لا يعزل إلا لكي يعود فيجمع ، كما أن العمل الأصيل لا يمد أصيلاً إلا بالنسبة إلى جمهور أو مجتمع أو بيئة فنية . وتبعاً لذلك فإن الأصالة في الفن لا تعني التوحش والعزلة والإغراب ، بل هي تعني تقديم النموذج أو صياغة المثال أو انتزاع الإعجاب . وليس من واجب الفنان أن ينشد الأصالة بأي ثمن ، أو أن يجد في إثرها كما لو كانت حياته المنشودة ، وإنما ينبغي له أن يلتقي بها أو أن يجتر عليها ، دون أن يكون قد أرادها أو طلبها ... حقاً إن جيد لنصحنا بالألا يتابع غيرنا ، فلا نعمل ما كان يمكن أن يصنع الآخرون ، ولا نقول ما كان يمكن أن يقوله الآخرون ، ولا نكتب ما كان يمكن أن يكتبه الآخرون ، بل نخلق من أنفسنا موجودات فريدة لا يمكن أن يقوم غيرها مقامها ؛ ولكن . ألا يستهلم الفنان إنتاج غيره من الفنانين حينما يضع نصب عينيه ألا يجيء إنتاجه مشابهاً لإنتاجهم ؟ ألسنا هنا يلزاء ظاهرة تقليد أو محاكاة ، وإن كانت المحاكاة في هذه الحالة هي على سبيل المعارضة Imitation a contrario ؟ بل أليس الملاحظ عادة أن الفنان لا يتكرر إلا حين يحاول أن يقلد ، بدليل أن من لا يقلد فإنه قلما يتكرر . وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن مفتاح أحجية الإبداع الفني إنما ينحصر على وجه التحديد في الأصالة والتقليد معاً (١) ؟

(2) R. Bayer: « Traité d' Esthétique » Colln, Paris. 1956, pp. 195 — 196.

إننا لانكر أن الفنان لابد من أن يجد نفسه منجذباً نحو كل ماهو بكر لم
تقر به بعد أيدي غيره من الفنانين ، ولكن البكارة في عالم الفن ظاهرة نسبية
توقف على مدى قدرة الفنان نفسه على إدراك وشائج القرابة بين القديم والجديد .
ولئن كان من الحق أن الفنان التقليدي الذي يظل اتباعياً مخلصاً قلما ينجح في أن
يبدع شيئا على الإطلاق ، إلا أن ولع الفنان بالطراقة قديمه أحيانا إلى التضحية
بالجمال لحساب الأصالة ، وعندئذ تصبح أعماله الفنية مجرد بدع مستحدثة يراد
من ورأها التهويل والإغراق . وتبعاً لذلك فإن الفنان هو أحوج ما يكون إلى
أن يفرض على حبه للتجديد نظاماً صارماً من الضبط والتوجيه ، حتى لا يكون
الدافع الأوحده على الإنتاج هو مجرد استثارة دهشة الجمهور بأي ثمن .
إنه لابد للفنان من أن يستسلم لسحر «اللامتحقق» the unrealized (كما يقول
الإنجليز) ، فيرتاد عالم الاضطراب والماء والاختلاط والفوضى ، حتى يتسنى له
أن يستخرج من كل ذلك شيئاً جديداً يعجده وينظمه ويبين لنا معالاه ، ولكن
من واجب الفنان أيضاً أن يعرف كيف يضع حداً لحوافزه الغامضة التي قد تلح
عليه بالبقاء في ملكوت الظلام والماء والأعند والاشعور .

٣٣ - والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى عملية الإبداع الفني لألفينا أنها تنطوي
على كثير من العناصر الشعورية واللاشعورية التي تتداخل وتتشابك فيما بينها حتى
ليكاد يحسر على الفنان نفسه أن يحدد لنا بدقة دور كل من الشعور واللاشعور
في صميم تلك العملية . ولكن لللاحظ بصفة عامة أن كثيراً من الباحثين
والفنانين وعلماء الجمال قد أجمعوا على القول بأن الإنتاج الفني ليسبه من بعض
الوجوه عملية الولادة ، بمعنى أنه يستلزم التلقيح والحمل والحضانة وما إلى ذلك .
وكما أن هناك كثيراً من التطورات البيولوجية التي تطرأ على المرأة أثناء الحمل ،
دون أن تكون لها يد في حدوثها ، فإن هناك كثيراً من الأحداث الباطنية التي

تحقق في أعماق نفس الفنان أثناء عملية الإبداع الفني ، دون أن يكون هو على علم واضح بما يحدث في باطن نفسه . ولعل هذا هو ما عناه كارل يونج مثلا حينما كتب يقول : « إن للعملية الإبداعية صبغة أنثوية ، فإن العمل الإبداعي إنما ينبع من أعماق اللاشعور ، أو إن شئت قل من ملكوت الأمهات ! وحينما تغلب القوة الإبداعية على الحياة البشرية ، فإن الإرادة الفعالة سرعان ما تستسلم عندئذ لحكم اللاشعور ، فلا تلبث القدرات الشعورية أن تراجع وتستحيل إلى تيار سفلى ، لكي تكتفي بمشاهدة ما يجري من أحداث دون أن تكون لها أدنى يد في تغييرها »^(١) . ولكن يونج وغيره من علماء النفس ينسون أو يتناسون أن الإبداع ليس في صميمه عملية لاشعورية ، فإنه لابد للفنان من خبرة حية طويلة يتبنى خلالها أن يجمع للواد اللازمة لتحقيق عملية الإبداع . ومعنى هذا أنه لا يمكن للعملية الإبداعية أن تتم إن لم تسبقها مرحلة إعدادية طويلة يهتم فيها الفنان بالبحث والدراسة والصنعة والانكباب اللغزى على العمل . حقا إن الفنانين انقسمهم — كما سبق لنا القول — يميلون إلى تصوير عملية الإبداع بصورة الابتكار التلقائي اللاإرادية ، ولكن من اللؤكد — كما لاحظ أنطون تشيكوف — أن في الإبداع الفني مشكلات وغايات ، لأن الفنان لا يدع بدون تأمل وترو وتصميم ، وإلا لكان كل إنتاج فنى هو مجرد سحر تمارسه علينا قوى غريبة مجهولة^(٢) .

وهذا فان جوخ Van Gogh يكتب إلى أحد أصدقائه فيقول : « إننى أريدك أن تعلم أنه إذا كان ثمة شيء جدير بالتقدير أو الاعتبار فبها أنا جدد

(١) & (٢) B. Ohiselin : « The Creative Process » (A Symposium), New-York, A. Mentor Book, 1958, pp. 222 & p. 16.

إنتاجه ، فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق ، وإنما هو ثمرة لقصد حقيقى واقعى ونشاط إرادى غائى ^(١) . فلم تكن لوحات فان جوخ العامرة بالعاطفة والإحساس وليدة إلهام مفاجيء أو وحى مباغت ، بل كانت ثمرة لمحاولات شاقة وتجارب عديدة ، بدليل اعترافه هو نفسه بأنه قد رسم لوحة « حدائق الشتاء الصغيرة » The Little Winter Gardens عدة مرات دون أن يستطيع التعبير فيها عن أى إحساس ، فكانت محاولاته الأولى (على حد تعبيره هو نفسه) محاولات فاشلة لا تحمل على الإطلاق ، وهذا فكتور هيجو يتحدثنا عن ضرورة التمهيد لعملية الإبداع بالتأمل فيقول : « إن الإلهام هو بمثابة الطائر الذى يخرج من البيضة . فلم يتم احتضان البيضة والرقاد عليها لما أفرخت وأخرج منها الطائر » . ثم يستطرد فكتور هيجو فيقول : « إن الذكاء والذاكرة لها جناحا الخيلة » . ومعنى هذا أن للتأمل السابق على الابتكار — كما لاحظ سوريو — وظيفة مزدوجة : وظيفة منطقية سلبية تتمثل فى استبعاد الأفكار الخاطئة أو العقيمة ، ووظيفة إعدادية إيجابية تنحصر فى تهيئة الإطارات وللواد والوثائق والأسانيد التى سيكون من شأنها تنظيم السورة التخيلية والعمل على إذكائها ^(٢) .

فهل نقول مع بعض علماء الجمال العقلين إنه ليس للإلهام من دور كبير فى عملية الإبداع الفنى ، وإن البقرية الفنية ليست قوة لاعتقية (كما يزعم بعض الروماتيكين) بل هى مجرد فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج واع قد امتك

(1) « Letters to an Artist : Vincent Van Gogh to Anton Ridder van Rappard » . In « The Creative Process » , 1958, p. 55.

(2) Etienne Souriau : « L'avenir de L'Esthétique 1929, p. 113.

زمام نفسه على أكل وجه ؟ ... هنا نجد أن العالم السيكولوجى الكبير
 دى لا كروا يهيب بنا أن نطرح كلمة « العبقرية » Le génie كأداة لتفسير
 عمليات الإبداع الفنى ، فإن الزعم بأن لدى العبقرى ضرباً من القدرة للمنازة
 أو السمو الحارق للعادة فى الوظائف الطبيعية إنما هو قول أجوف لا يقدم
 ولا يؤخر . وإذا كان كنت وشوبنهاور ونييتشه وجيو وسياى وفرويد وباش
 وغيرهم قد حاولوا تفسير الإبداع الفنى بتلك للكمة السحرية التى نسميها فى
 العادة باسم « العبقرية » ، فإن دى لا كروا يحاول أن يثبت لنا بكافة الأدلة أن
 فعل الإبداع ليس وجدا صوفيا أو حدسا دينيا أو إشراقا إلهيا ، بل هو صنعة ،
 وعمل ، وإرادة . وطى حين أن شوبنهاور كان يقول إن الإبداع هو ضرب من
 « الاجترار اللاشعورى » ، نجد أن دى لا كروا يقرر أن هناك إلى جانب تلك
 القوة الملزمة التى تنفجر على حين فجأة فى صميم الحياة العادية للشعور ، عمليات
 سيكولوجية عديدة تمثل فى الاستعداد المنهجي والخبرات الحسية وشتى المحاولات
 القصدية أو الإرادية ... الخ . والواقع أن تهيئة العمل الفنى تستلزم فى كثير من
 الأحيان ضرباً من التنحية والتضحية ، كما أن الأفكار تحتاج دائماً إلى جهود
 بناءية متواصلة . وتبعاً لذلك فإن « التنفيذ » أو الأداء L'exécution هو الحكم الأوحد
 لكل إلهام ، فإن التجربة لتظهرنا (كما قال بول فاليرى) على أن لدى بعض
 للراهبين والهواة والنساء من التصورات الخيالية ما تخر به رؤوسهم ، ولكن
 الشيء الذى ينقصهم على وجه التحديد إنما هو التنفيذ أو الأداء . وإذن فإن الفنان
 — كما سبق لنا القول — ليس رجل أحلام ، بل هو رجل عمل . وربما كان خير
 مثال نستطيع أن نسوقه لهذا النزوع المستمر نحو التحقيق أو التنفيذ لدى الفنان
 إنما هو المصور الفرنسى المشهور سيزان Cézanne الذى كان نموذجاً حياً للصانع
 artisan بمعنى الكلمة . ومع ذلك فقد كان سيزان يقول متحسراً : « إن
 ما ينقصنى ، إنما هو التحقيق La réalisation . أجل ، إثنى قد أبلغ يوماً هذا

المهدف ، ولكنني قد أصبحت اليوم شيخاً طاعناً في السن ، وربما أبارح هذا العالم دون أن أكون قد بلغت تلك الغاية العليا التي وصل إليها فنانون البندقية ، ألا وهي التحقيق ^(١) . فليس « العمل الفني » مجموعة من المصادفات السعيدة أو الإشرافات الإلهية ، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل في تنظيم الأحلام وصياغتها في صورة استيطيقية تتلاءم مع شعور الفنان ^(٢) .

حقا لقد روى لنا كولردج أنه لم يكتب قصيدته الخالصة « كوبلاخان » إلا تحت تأثير حلم رآه أثناء النوم ، ولكن الباحث الإنجليزي لويس Lowes قد استطاع أن يبين لنا في كتابه « الطريق إلى اكاندو » كيف أن كولردج استمد عناصر إبداعه الفني من قراءاته العديدة وأسفاره الكثيرة وتجاربه الخاصة ^(٣) . أما الكاتب الأمريكي المشهور إدجار بو Edgar Poe (١٨٠٩ — ١٨٤٩) فقد حاول أن يحلل لنا قصيدته المعروفة للسماة باسم « الغراب » حتى يبين لنا كيف أنه صاغ آياتها بطريقة هندسية صارمة تقوم على مراعاة التأثيرات الفنية المقصودة والقواعد الأدبية العقلية ؛ ومن هنا فقد ذهب بعض علماء النفس إلى أن للاستدلال العقلي موضعه في صميم عملية الإبداع الفني ، كما أن لتنظيم للمادى والمهارة الفنية مكاتهما في كل إنتاج فني . وعلى الرغم من أن الفنانين كثيراً ما يقطعون من حسابهم عند الحديث عن إنتاجهم الفني كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التي يقومون بها في العادة عند ما يدعون ، إلا أن من

(1) Cf. Jean Cassou : « Situation de L' Art Moderne », Minuit, 1950, p. 122.

(2) Henri Delacroix : Psychologie de L' Art • Alcan, Paris 1927, p. 153.

(3) John L. Lowes ; , The Road to Xanadu , Boston, 1927 (quoted by Th. Munro; « Les Artset Leurs relations mutuelles. » P. U. F. , 1954, p. 258.)

للتأكد أننا لو استعرضنا حياة الغالية العظمى من الفنانين ، لألفينا أنها عامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق . ولكن الفنانين قلما يحدثوننا عن ذلك الجانب التكنيكي من مهنتهم ، لأنهم يعدونه أدخل في باب الصناعة منه في باب الفن ، وكأن عملية الإبداع لابد من أن تتعارض بالضرورة مع كل ضرب من ضروب النشاط الشمورى أو الإرادى^(١).

يد أن القول بأهمية التفكير أو التأمل أو التصور Conception في صميم عملية الإبداع الفنى لا يعنى بالضرورة أن لدى الفنان فكرة سابقة أو تصوراً قليلاً عما ينشده أو يبحث عنه ، وكأن العمل الفنى هو مجرد شعور بقيمة جمالية معينة يراد تحقيقها مادية ، بل لابد لنا من أن نرفض شتى النظريات الجمالية التى يصور لنا أصحابها الإبداع الفنى بصورة عملية مطردة يتحقق بمقتضاها مثل أعلى ، عبر مراحل منطقية تدرجية منتظمة ، لكى يصبح رويداً رويداً « تصوراً » عديداً لا يلبث فى خاتمة اللطاف أن يستحيل إلى مورة وضعية تنطبع فى اللادة التشكيلية أو الصوتية أو اللفظية ... الخ . ومن هنا فإن سوريو يقرر أننا نخطئ حتماً لو أخذنا بشهادة إدجار پو فى زعمه بأنه قد نظم قصيدته للشهورة عن « الغراب » بطريقة استنباطية عقلية مجردة^(٢). حقا إنه لابد للفنان من أن يمر بفترة استعداد وتفكير وتأمل ، ولكن من المؤكد أن عملية الإبداع الفنى لا تشبه

(1) Brewster Ghiselin : « The Creative Process, » New-York, Mentor Book, 1958, p. ٢٨.

(2) Etienne Souriau, « L' Avenir de l' Esthétique: Alcan 1929' P. 112.

بأى حال حل المعادلة الرياضية . ومعنى هذا أنه لا بد من أن يكون للتلقائية الفردية نصيب في عملية الابداع الفنى ، وإلا لكان يكفى أن يتمتع الانسان بالذكاء والذاكرة والخيال لكي يصبح فنانا ، أما تلك المراجعات للمنطقية التى قد يقوم بها الفنان بالاتجاه إلى نظريات إحدى المدارس الفنية أو بالرجوع إلى مثله العليا الشخصية ، فإنها لا تنجىء فى العادة إلا متأخرة ، على نحو ما يتحقق العالم من صحة خياله أو كذبه بالاتجاه إلى التجريب . والواقع أن الذكاء والذاكرة والتأمل قد تتوافر جميعاً لدى بعض العقول السلية أو النقدية ، دون أن تظهر لديها أية مقدرة على الإتيان بالعمل الفنى . ولهذا يقول سوريو إن القدرة على القيام بالعمل الفنى ليست « قوة » (puissance) بمعنى الكلمة ، إذ هى لا ترتب على بعض الجهود للضنية التى تضطلع بها ، بالغا ما بلغت شدتها ، بل هى تظهر لدى بعض العقليات المبكرة مقترنة بضرب من التلقائية والسهولة ، فى لحظات خاصة أو أزمات معينة ، دون قاعدة أو نظام . وحين تكون العقلية للبشرة . فى مرحلة الاستعداد أو التهيؤ أو الحضانة incubation فإنها تشبه عندئذ تلك المحاليل للشبعة التى تتوافر فيها كل عناصر البلور . ونحن نعرف كيف أن جمال البلورة وكبر حجمها إنما يتوقفان على وفرة تلك اللواد ، ولكننا نعرف أيضاً أنه لن تكون ثمة بلورة ، إن لم تتحقق تلك « الصدمة الخفيفة » le léger choc ، أو بالأحرى إن لم يتم تدخل الجزئ الصلب . أما هذا الجزئ الضرورى الذى بدونه لا يمكن أن يحدث شيء ، والذى من شأنه أن يحمل تجمع اللواد عملية خصبية مجدية ، فهو ما يطلق عليه سوريو فى مجال الفن اسم « التصور الشئى » للعمل الفنى « conception chose de l'oeuvre » . ومعنى هذا أن كل فنان حينما ينتكر فإنه إنما يقدم لنا عملاً يتصف بفردية شبيهة هى التى تميز موضوع تصويره . ولا يمكن أن يكون ثمة إبداع فنى إن لم تكن هناك « بيجالونية »



لوحة رقم (٩) الأشكال الواقفة للشال الانجليزي المعاصر هنري مور



لوحة رقم (١٠) الأشكال الدائرة للشالة الإنجازية المعاصرة بـ باربرا هپورث

Pygmalionisme^(١) أعنى إن لم يكن هناك عشق — من جانب الفنان — لعمله الفني كما هو ، أى باعتباره شيئاً عينياً له موضعه في صميم الكون ، بنس النظر عن سائر الروابط التي قد تربطه بخالقه . وهكذا يخلص سوريو إلى القول بأن العاطفة الغالبة التي تتحكم في مير عملية الإبداع الفني بأسرها ، إنما هي الرغبة في تحقيق شيء محدود يحى ، متسا بجاهية واقعية فردية ، مادامت ضرورات التنفيذ هي التي تتحكم في كل إنتاج الفنان ، فيكون الظهور التدريجي للشيء للصنوع هو للنطق الوحيد الذي يلتجئ إليه الفنان لتعديل فكرته الأصلية عن موضوعه^(٢) .

٣٤ — والواقع أنه ليس ثمة « موضوع جمالي » متخيل ، لأنه ليس في استطاعتنا أن نقول بوجود العمل الفني قبل أن يتم تجسده في المادة على صورة « محسوس » أو « موضوع حسي » . ولو صح أن الفنان يرى عمله ماثلاً أمامه قبل أن يشرع في تحقيقه ، كما لو كان صورة يشهدها في للرآة أو يراها في الحلم ، لما كانت عملية التنفيذ بالأمر العسير الذي تكتفه الصعوبات والعوائق وللشاق ، ولما كان ثمة موضع للحديث عن أى تردد أو ندم أو تحسر من جانب الفنان . ولكن ، إذا كان الفنان لا يرى « موضوعه » قبل أن يشرع في تنفيذه ، فإنه مع ذلك يشعر بأن ثمة شيئاً يناديه ، وأنه ليس عاجزاً عن تلبية ذلك النداء ، وأن ثمة إلزاماً يقع على عاتقه بالمضي في الطريق الذي اختاره لنفسه ، وهو ذلك الطريق الخاص الذي تحفه من

(١) نسبة إلى بيجماليون Pygmalion النحات القديم المشهور الذي استولى على بجام قلوبها لتمثاله جالاثيه Galatée (وهو تمثال كان قد نحتته هو بنفسه) فأشفقت عليه فينوس وأسبغت على تمثاله الحياة لكي تتيج له ان يتزوجه . . .

(2) Cf. E. Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique » , Alcan, 1929, p. 124 .

(م ١٣ — مشكلة الفن)

على الجانبين أعماله الفنية السابقة ، فالإنتاج الفني كثيراً ما يتخذ صورة « رغبة » يستجيب بمقتضاها الفنان لنداء معين ، وكأن نمة شيئا يريد أن يكون ؛ شيئا قد فكر هو فيه من قبل طويلا ، وإن كان تفكير الفنان هنا لا بد من أن يكون تفكيراً مهنياً يقوم على فهم الصنعة ودراسة اللادة والتعبير عن الشخصية . وكما أن المرأة الحامل تشعر بأن في أحشائها جنينا يريد أن يرى النور ، فإن الفنان أيضا يشعر بأن في باطن نفسه شيئا يريد أن يكون ؛ ولكن هذا الشيء الذي يحمله الفنان في باطن نفسه ليس موضوعاً يمكنه أن يراه أو أن يحاكيه ، بل هو مجرد « مطلب » exigence قد ارتبط وجوده بمحير الفنان للبداع نفسه . وحينما يتأهب الفنان للتنفيذ ، فكأنما هو يتطلب العون أو الخلاص ؛ ولكن هيهات أن تتم للفنان عملية الولادة الروحية إلا بعد مراحل طويلة من الاستعداد الفني والبحث الجمالي والنضج العقلي . فالضرورة الباطنة التي تمل عليه الإنتاج ، إنما هي مطلب عسير يقتضي الكثير من الاستعدادات النفسية والعقلية والفنية ، بحيث قد يكون في وسعنا أن نتحدث عن منطق باطني يصدر عنه كل إنتاج فني ... وحينما ينتج الفنان ، فإنه يعرف أنه يدع ، ومن ثم فإنه يحشد من أجل تحقيق عملية الإبداع الفني شتى أجهزته الشعورية والإرادية ، بما فيها مهته وصنعة وذوقه الخاص ووعيه الشخصي للمشاكل الاستيطيقية وما إلى ذلك . فلا بد للفنان من « أدوات إبداع » Instruments de création يستعين بها من أجل تحقيق عمله الفني : إذ أن الفنان يعرف جيدا أنه لن يكون في وسع أن يدع بدون عمل أو جهد أو عرق ؛ ولكن الفنان ما يكاد يمتضى في عمله الإبداعى حتى يصبح هو نفسه مجرد مظية في يد الفن ، وكأن الفن هو الذى يحقق نفسه من خلاله ، أو كأنما هو مجرد مرآة ينعكس عليها الفن ؛ ومن هنا فإن الفنان لا يشبه بالضرورة عمله الفني ، لأنه هو نفسه قد يصبح مجرد أداة في يد تلك القوة الإبداعية التي تسكنه ؛ وهي

القوة التي تعد - وحدها - مشولة عن ذلك التضج الروحي الضروري لتحقيق الابتكار . ولعل هذا هو السبب في حديث الشعراء عن شيطان الإلهام ، وقبس الوحي ، ونداء اللاشعور ، ولكن حذار من أن توهم أن ليس من علاقة بين الفنان وأعماله الفنية ، فإن من المؤكد أن هذه الأعمال لابد من أن تلاحق صاحبها وتسايروه وتتبع خطاه ، ولكنها في الوقت نفسه تشير إلى ما هو فيه ، دون أن يكون منه ، ومعنى هذا - بعبارة أخرى - أن سر الإبداع الفني إنما يكمن في أن الفنان قد يسمع نداء ، دون أن يدري من أين ينبعث هذا النداء ، فيكون في هذه الحالة بازاء شيء باطن في أعماق نفسه ، أكثر مما هو (أى الفنان) باطن في نفسه !

يد أن هذا كله إنما يعنى في الحقيقة أن العمل الفني لازال في مرحلته الأولى ، وكأنما هو مجرد مطلب أو ضرورة تستلزم الفنان بوصفه الأداة أو الوسيلة التي لابد منها لتحقيقها . ولا شك أنه إذا كان أصل العمل الفني هو كما لا سييل إلى تحديده ، فإن مضمونه أيضا لابد من أن يظل غير محدد indéterminé بحيث لا يكون هناك موضع لحصره في مجموعة من الصور الواضحة التي تسهل قراءتها . وهكذا يشعر الفنان بأن الأفق مفتوح أمامه لكي يحقق عمله ، ويجيء التنفيذ فيتحذنبه الخلق أو الإبداع . وإذا كان التنفيذ عند الرجل المتخصص إنما يعنى التطبيق ، لأن ثمة قواعد نظرية يسير عليها العالم التطبيقى عندما يشرع في التنفيذ ، فإن الفنان - على العكس من ذلك - قلما يستطيع أن ينفذ دون أن يدع . ولهذا يقرر بعض علماء الجمال أن الإبداع الفني لا ينتقل بالعمل من حالة الوجود المجرد إلى حالة الوجود الجسم ، وإنما هو ينتقل به من حالة اللاوجود إلى حالة الوجود ، أو من عالم اللاواقع إلى عالم الواقع ، وعلى الرغم مما في هذا التعبير من مبالغة ، إلا أن المقصود به هو الإشارة

إلى أن الإبداع لا يستند في فعله إلا إلى نفسه ، بمعنى أنه يركن دائماً إلى ما حققه أو أنتجه ، أى إلى العمل نفسه أثناء تكوينه ونفاذه إلى حيز الوجود^(١) .

حقاً إن لدى الفنان تفكيراً أو تأملاً أو تصميماً يسبق أداء العمل ، ولكن فكرة الفنان عن العمل الذي يريد تحقيقه قلما تعادل في النهاية ذلك العمل للتحقق . ومادام الإبداع الفنى قلما يكون وليد الصدفة أو الاتفاق ، فإننا لابد من أن نسلم بأن لدى الفنان برنامجاً معيناً يقذف به إلى عالم الواقع حتى يسمح للتجربة بأن تتفحص وتعدل منه ، كما أننا لابد من أن نعرف أيضاً بأن ثمة « فكرة » تحكم في هذا البرنامج ألا وهي فكرة تحقيق العمل الفنى بوصفه مطلباً أو ضرورة تريد أن تكون ! ولكن الفنان حينما يتصور أنه ملهم ، أو أن ثمة شيطانا يمكنه ، فإنه في الواقع إنما يشعر بأن ثمة حقيقة تفرض عليه نفسها ، أو أنه يحمل أمانة فكرية يراد لها أن تتحقق على يديه ، بمعنى أنه ليس هو الذى يريد العمل ، وإنما العمل هو الذى يريد نفسه من خلاله ! وهكذا قد يشعر الفنان بأن العمل قد اختاره وسيلة لتحقيقه (ربما على الرغم منه) ، وكأن للعمل إرادة خاصة تريد أن تنفذ مقاصدها من خلال الفنان نفسه ! وبهذا للمعنى فقط يمكن القول بأن للعمل الفنى « وجوداً » سابقاً على تحقيقه المعنى ، حتى بالنسبة إلى الفنان نفسه ، وإن كان هذا « الوجود » لا يخرج عن كونه « مطلباً » exigence ، لا فكرة يمكنه أن يتقبلها . وتبعاً لذلك فإن كل ما يستطيع الفنان أن يتقبله ، إنما هو مشروعاته ، وتصميماته ، وتخطيطاته ، أعنى تلك المحاولات العديدة التى يقوم بها من أجل تحقيق عمله الفنى حتى يتسنى لإنتاجه أن يخرج إلى عالم النور .

(1) M. Dufrenne : « Phénoménologie de L'Expérience Esthétique » P. U. F., 1953, Vol. I., pp. 64-65.

وحينا يمضى الفنان في تحقيق عمله ، فإنه لا يتوقف بين الحين والآخر لكي يقارن ما حققه بما لديه من فكرة سابقة عن العمل ، وإنما كل ما هناك أنه يحكم على ما صنعه ، فإذا ما شعر بشيء من خيبة الأمل ، أو إذا ما خيل إليه أنه يسمع نداء لازال يستحثه على الإنتاج ، أدرك أن ما حققه ليس هو المراد ، ومضى يواصل العمل وهو قول لنفسه : « ليس هذا جد هو المطلوب » ولكنه في الحقيقة لا يعرف على وجه التحديد ما هو « المطلوب » ، أو هو بالأحرى لن يستطيع أن يعرفه ، اللهم إلا بعد أن يكون « العمل » نفسه قد تحقق ، أعني حينما يكون قد شعر بأنه أوفى ماعليه ، أو أن رسالته قد شارفت على التمام ! ومن يدرى ، فربما ظل الفنان يشعر بأن رسالته لم تتم ، وأن توقفه لم يكن إلا عن عجز أو ملل أو إعياء ، دون أن يكون قد وفى دينه بالفعل أو أدى مهمته كاملة غير منقوصة ، وعندئذ قد تبدوله الأعمال التي حققها مجرد خطوات أو مراحل في السبيل للوُدى إلى « العمل » المراد ، والذي لم يستطع بعد أن يحققه ، لأنه لم يتوصل بعد إلى معرفته . وهكذا قد تكون الفرصة الوحيدة للمثالة أمام الفنان لمعرفة عمله ، إنما هي أن يلتقي به أثناء اضطلاع بعملية إنتاجه ، أعني أن يكتشفه إبان صناعته له ، وبذلك يكون سند الفنان الأوحده هو أداء العمل ، وجزاؤه الأوحده هو التمتع برؤية ذلك العمل .

من هذا يتبين لنا أن الفنان لا يكون فنانا إلا بالعمل : فإن جوهر النشاط الإبداعي في الفن إنما هو تلك القدرة الإنتاجية التي تتمثل في الاصطراع مع المادة ، وتحويل الخيالات إلى عمليات ، وتحقيق الأحلام على صورة أشكال عينية . وتبعاً لذلك فإن الفنان لا يتعقل « فكرة » العمل الفني ، بل هو إنما يفكر فيما يعمل ويدركه حياً كما أوغل في عملية إنتاجه . ومعنى هذا أن الفنان لا يتعامل مع « أفكار » ، بل هو يتعامل مع « مدركات حسية » . وليس في استطاعة

الفنان أن يعرف ما أرادته إلا بعد أن يكون قد حققه ، أعني حينما يكون في وسعه أن يدركه إدراكاً حياً ، وأن يحكم عليه حكماً نهائياً ، وأن يعده عملاً مكتملاً منتهياً ، وأن يصح منه بمثابة الشاهد أو للتفريج . وإذن فإنه لمن العبث أن نحكم على « حقيقة » العمل الفني بالاستناد إلى الطريقة التي يتعمل بها الفنان هذا العمل .

حقاً إنه حينما نتاح لنا الفرصة أحياناً لأن نشهد سلسلة المحاولات التي قام بها الفنان في سبيله إلى تحقيق العمل (كما هو الحال مثلاً حينما نطلع على مسودات الشاعر أو تخطيطات للصور أو نقوش رمبرانت) فإننا قد نجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نقول : « هذا هو ما أرادته الفنان » . ولكننا في الحقيقة لا نستطيع أن تصور فكرة العمل الفني إلا بعد تحقيقه بالفعل ، أعني بطريقة جديدة لاحقة : retrospective ، ومن ثم فإننا نفترض أن هذه الفكرة كانت ماثلة في لحظة الفعل الإبداعي ، وأنها هي التي أوحى إلى الفنان بهذا العمل ، في حين أن الإلهام — بالنسبة إلى الفنان — ليس إلا نداء غير محدد ، وهو لا يتحدد إلا عبر الكثير من المحاولات التي يشعر الفنان أثناء قيامه بها أنها لازالت بعيدة عن المراد (١)

وهكذا نرى أن الفنان لا يحقق نموذجاً سابقاً أو فكرة قبلية ، بل هو ينتقل من التخطيط إلى العمل ، عبر مجموعة من المحاولات التي تقتن بال كثير من « التوش » والتعديلات وللمراجعات . . . الخ . وإذا كان كثير من الفلاسفة وعلماء النفس قد تصوروا أن للبكر إنما يبحث عن شيء محدد ، وأن للبدع إنما يقوم بعملية تشبه الاكتشاف لا الاختراع ، وأما « إذا كنا نبحث ،

(1) M. Dufrenne, « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique »

فذلك لأنه قد سبق لنا أن وجدنا « (على حد تعبير القديس أوغسطين) ، فإن من واجبتنا أن نقرر — على العكس من ذلك — أن عملية الإبداع الفني ليست بمثابة « تذكر » أفلاطوني ، وكأن البتكر إنما يكتشف حقيقة كانت موجودة من قبل ، حقيقة مستقلة قائمة بذاتها بغض النظر عن هذا الكشف نفسه^(١) ، وإنما هي في صميمها عملية إنتاجية تتطوى على الكثير من مظاهر الخاطرة والمحاولة والمراجعة والمجاهدة وللثابة . . . الخ .

ومادام العمل الفني لا بد أن يستلزم عملية « الأداء » ، فإنه لن يكون في وسعنا أن نقصر على القول بأن جوهر الإبداع الفني هو الإلهام أو الحدس أو التأمل اللاشعوري أو الوحي الإلهي ، بل لا بد لنا من أن نعلم بأن في الإبداع جهدا وتنظيما وصياغة وأداء ونشاطا إراديا . . . الخ . ومهما كان من أمر القائلين باللاشعور والتلقائية والإلهام والفجائية والانطلاق الخالص ، فإنه لا بد لنا من أن نعود فنقول مع آلان : « إن القانون الأسمى للابتكار البشري هو أن للرء لا يتكرر إلا بالعمل »^(٢) . ولكن العمل في الفن لا يفتى التوجيه الشعوري أو التنظيم العقلي (كما وقع في ظن إدجار آلان بو) ، وإنما هو يعني التحقيق والصياغة والأداء ، دون أن يكون عمة تصور عقلي محدد يوجه منذ البداية كل نشاط الفنان الإبداعي^(٣) .

(1) Cf. E. Souriau : « L' Avenir de l' Esthétique » Alcan, 1929, p. 110.

(2) Alain . « Système des Beaux—Arts », Gallimard, 1926 p. 34.

(٣) الدكتور مصطفى سويف « الأسس النفسية للإبداع الفني » القاهرة ، دار المعارف ،

٣٥ — فإذا ما تساءلنا الآن عن العلاقة بين الفنان وعمله الفني ، ألفينا أن مدرسة التحليل النفسي — وعلى رأسها فرويد — تحاول أن تختصص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان ، فتبين لنا أن الفنان إن هو إلا شخص منطوي يسير على حافة العصاب (أو المرض النفسي) *névrose* ، وتحاول أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج عن كونها وسائل للتفيس عن رغباته الجنسية . ومعنى هذا أن العمل الفني — مثله في ذلك كمثل المرض النفسي — إنما يرتد في نهاية الأمر إلى المقد المكبوتة في اللاشعور . ولما كان للعصاب في نظر فرويد مصدر على يكتن في صميم الحياة الباطنة العميقة للفرد ، فإن للفن أيضاً أصلاً عميقاً يرتد إلى الحالات العاطفية والخبرات الواقعية أو الخيالية للطفولة . ولكن العصاب عند فرويد هو بمثابة بديل يقوم مقام الوسيلة المباشرة للصحيحة للاشباع ، وتبعاً لذلك فإنه مظهر من مظاهر النقص أو الخطأ أو التعلل أو التبرير أو العمى الإرادي . يد أن من يؤكد مع ذلك أن فرويد حين يقرب الفن من العصاب ، فإنه لا يرى من وراء ذلك إلى التقليل من قيمته أو الانتقاص من قدره (بديل أنه يضعه على قدم المساواة مع الدين والفلسفة من هذه الناحية) ، بل هو يريد فقط أن ينس على إمكان تحليل العمل الفني بالاستناد إلى مظاهر الكبت للوجود لدى الفنان . وهكذا اتجه فرويد نحو تحليل أعمال « ليوناردو دافنشي » بالاستناد إلى مذكراته وكتابات الشخصية ولوحاته الفنية ، مع الاعتماد أيضاً على بعض الوثائق التاريخية التي حدثنا فيها تلاميذه وعارفوه عن بعض أحداث حياته؛ فلم يلبث أن توصل من كل هذه الدراسة إلى أن طفولة الفنان وما اعتورها من أحداث نفسية هامة هي المسئولة عن اتجاهه إلى الفن وإنتاجه لبعض لوحات خاصة مثل اللونايزا ويوحنا للعمدان وغيرها .

وليس في استطاعتنا هنا أن نأتى على خلاصة وافية لدراسة فرويد ، ولكن

حسبنا أن نقول إن زعيم مدرسة التحليل النفسى قد وجد فى شخص ليوناردو دافنشى خير مثال لتأييد نظريته فى الربط بين الفن والكبت الجنسى : فقد كان هذا للصور الإيطالى للشهور ابنا غير شرعى ، مما أدى به إلى الارتباط بأمه ارتباطا زائدا ، فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية ناضجة مع الجنس الآخر ، وبالتالي فقد ظهرت لديه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية للثلية *homosexualité* فى علاقته بعمره ، وهذه الاتجاهات جميعا قد تجلت فى أعماله الفنية على صورة ابتسامات سحرية عذرية (كما فى لوحة اللونا ليزا) أو خلط بين الذكورة والأنوثة (كما فى لوحة يوحنا للمعدان) إلخ . . ومعنى هذا أن الفن عند ليوناردو دافنشى لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام *sublimation* بالفريزة الجنسية ، فقد تمطلت الحياة الجنسية لدى هذا للصور إلى أبعد حد ، حتى لقد تنذر على كل عارفيه أن يهثروا على اسم امرأة واحدة أحبها ليوناردو ! وهكذا كان الفن عند هذا للصور بمثابة منفذ لرغبته الجنسية ، فجاءت لوحاته الفنية تعبيرا عن تركيزه لطاقة الليبدو فى الحياة الوهمية الخيالية بدلا من توجيهها نحو عالم الواقع ^(١) .

والواقع أن فرويد حين يضع الفن على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفسية الأخرى كالحلم ، والكهانة ، والصاب ، فإنه يعنى بذلك أن اللاشعور هو الأساس الذى تقوم عليه عملية الإبداع الفنى ، كما هو الحال بالنسبة إلى الأحلام والنكات والأعراض العصائية ^(٢) . فالفنان إنما يخلق عالما من الصور التى يستبدل

(١) Sigmund Freud; « Leonardo da Vinci », London, Kegan Paul, 1932, p. 94.

(٢) دكتور زكريا ابراهيم « سيكولوجية الفكاهة والضحك » مكتبة مصر ،

فيها بهدفه الجنسي القريب أهدافاً أخرى تجيء أرفع قيمة وأكثر رمزية (لأنها غير جنسية) . وهو حين يلتجئ إلى الرموز والأساليب الثالية من أجل التعبير عن هذا التماسي ، فإنه إنما ينأى بالطاقة الجنسية (أو الليبدو) عن مظاهر الإشباع الحقيقي ، لكي يحولها إلى مجالات خيالية وميادين وهمية تصبح فيها عديمة الضرر . وتبعاً لذلك فإن الفن هو ذلك العالم الرمزي الذي يقادنا مرة أخرى من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة ، مادام في استطاعة الفنان عن طريق آليات الإبداع الفني أن ينتج شيئاً يكون فيه ما يشبه إشباع رغباته الجنسية . حقا إن الفنان ليحبه الرجل العصبي من حيث أنه يصبو إلى الشرف والقوة والفن والشهرة وحب النساء ، دون أن يجد لديه من الوسائل ما يستطيع معه تحقيق تلك النيات ، ومن هنا فإنه يتصرف كأى شخص آخر يملك ميولا غير مشبعة ، إذ يبتعد عن الحقيقة ويحول كل اهتمامه ، بل كل طاقته الجنسية ، نحو إشباع تلك الرغبات عن طريق الإبداع الفني ، أعنى في حياة الوهم والتخيل وأحلام اليقظة . ولكن الفنان سرعان ما يجد السبيل مفتوحاً أمامه للعودة إلى الواقع أو الحقيقة . نظراً لأنه يملك قدرة هائلة على التماسي أو الإبداع ، فضلا عن أنه يتمتع بضرب من المرونة Flexibility التي تسم بطابعها كل عمليات الكبت المحددة للصراع النفسي عنده . وعلى حين أن السواد الأعظم من الناس لا يتمتع إلا بقدرة ضئيلة محدودة على إشباع عواطفه عن طريق أحلام اليقظة ، نجد أن الفنان يعرف أولا وقبل كل شيء كيف ينظم أحلام يقظته حتى يفقدها تلك الصبغة الشخصية التي قد تجعلها جارحة لأذان الآخرين ، وبذلك تصبح (تلك الأحلام) مصدر متعة لغيره من الناس ؛ فضلا عن أنه يعرف أيضاً كيف يحولها إلى النحو الكافي بحيث يسجز الآخرون عن تصرف مصادرها المحرمة أو الاهتمام إلى أصولها المتنوعة . هذا إلى أن لدى الفنان — فيما يروى

فرويد — قدرة سحرية هائلة على تشكيل للواد الجزئية الخاصة للوجود لديه ، بحيث نجىء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً . ونظراً لما يقترن بهذا الانعكاس الفنى لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من التمتع أو اللذات ، فإن مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تعادل أو تحتفى بالقياس إلى ما نجىء معها من إشباع . وهكذا يفتح الفنان السيل أمام الآخرين لإشباع مآلهم من رغبات لاشعورية أو تحقيق الراحة والسوى لما لديهم من مصادر لذة لاشعورية ؛ وبذلك نجىء عن طريق هذا التعبير الفنى عن أحلام يقظته ما لم يكن يستطيع أن يجنيه من قبل إلا فى الخيال ، ونعنى به الشرف والقوة وحب النساء^(١) .

ولهم أن الفن — فى نظر فرويد — هو الميدان الأوحد فى حضارتنا الحديثة ، الذى لازال الإنسان يحتفظ فيه بقدرة فكرية هائلة ، إذ يدفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية إلى إنتاج ما يشبه إشباع تلك الرغبات^(٢) ، فيقدم لنا أعمالاً فنية تستثير انفعالاتنا ، وإن كانت فى الواقع لا تزيد عن كونها ضرباً من الخداع أو الإيهام . وهكذا نجىء الأعمال الفنية معبرة عن حياة الفنان اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوتة تتحدر إلى عهد الطفولة (كقصة أوديب ، أو حب المحارم) ، حتى إنه ليصح أن نقول مع رانك Rank إنه « إذا كان الصابى يريد أن يهضم الحدث الأليم ، وإذا كان الحالم ينضح به (كالعرق) ، فإن الفنان ليتقيؤ »^(٣) . ومعنى هذا أن العمل الفنى هو ضرب من الاعتراف

(1) S.Freud : « A. General Introduction to Psycho-Analysis », G. C. P., 1943, pp. 327 — 8.

(2) Freud . « Totem & Taboo », London: A Penguin book 1940, p. 126.

(3) Lalo : « Notions d'Esthétique », p. 49.

الذى يريد الفنان عن طريقه أن ينفس عن رغباته للكبوتة ، وإنما هو يقوم بعملية التطهير (أو الكاثارسيس) Katharsia التى تحدث عنها قديماً أرسطو . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما فعله فاجنر Wagner فى معظم أوبراته حينما كان يضع شخصياته فى مواقف غرامية محرجة تجدد البطلة فيها نفسها مذبذبة بين حب رجلين ، متأثراً فى ذلك بإعحاء لا شعورى يرجع بلا شك إلى عهد طفولته حينما كان الزوج الثانى لأمه هو الذى يشرف على تربيته ورعايته .

وقد حاول شارل بودوان Ch. Beaudoin فى كتابه « التحليل النفسى للفن » أن يطبق منهج فرويد على « العمل الفنى » ، فذهب إلى أن الإبداع الفنى — مثله فى ذلك كمثل الأخطاء اللاشعورية والأحلام والجنون — إنما هو انفجار لا شعورى ، يحدث فى الحياة الشعورية ، لتلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب فى كبتها . وآية ذلك أن ميول للوجود البشرى العميقة ، وطاقاته الجنسية غير المشبعة لا بد من أن تسبق ظهور العمل الفنى ، لكى لا تلبث أن تتحقق فيه وتزدهر معه وتكتمل به . وهكذا تجلت عقدة أوديب الأصلية (مثلاً) فى حيرة هاملت — قاتل أبويه — الذى أسكرته الغيرة والحبة والغبطة العميقة ؛ كما تبدت فى بعض أعمال فكتور هيجو الرمزية مقترنة ببعض التغيرات الفردية — variations individuelles — فرأينا هيجو يسقط على قايين وكانوت Kanut وساموسه الخاصة ووخزات ضميره الأخلاقى ، متأثراً فى ذلك بذكريات طفولته حين كان الخصم اللدود لأخيه الأصغر ؛ وهى الذكريات الأليمة التى ظل طوال حياته يحاول التهرب منها إن من حيث يدرى أو لا يدرى ! ويمضى بودوان فى تحليله النفسى للفن فيقول إن القوانين التى تحكم فى آليات الحلم ، ألا وهى التكثيف والإبدال والنكوص ، هى التى تحكم أيضاً فى آليات الإبداع الفنى . فالفن كالحلم من حيث أنه يخضع لتأثير الليول الجنسية والرغبات

المهرمة التي تلزم الفرد بأن يختار واحداً من أمرين : فإما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني . والقن كالجنون من حيث أنه تخرج من العقد القائمة : فهو انطلاق وتحرير للطاقة ، أو هو تطهير وإخراج . وتبعاً لذلك فإن استطبيقا للاشعور التي نجدتها عند السرياليين *surréalistes* إنما هي أثر من آثار للذهب القائل بالتحليل النفسي^(١) . وهنا يكون « العمل الفني » بمثابة « بلورة » أو « إسقاط » أو « إعلاء » للاشعور . ولكن « الاعلاء » أو « التسامي » ليس في حد ذاته ظاهرة فنية ، وإنما هو رد فعل سليم تقوم به ذات تستخدم تلك العقد التي يتطلبها كل نشاط ويعمل على تحقيقها ، لكي تأي نفسها عن الجنون وترتد إلى طريق الحقيقة . أما إذا أريد للاعلاء أن يستحيل إلى إبداع ، فإنه لا بد من قوة جديدة تضاف إلى تلك العملية الاعتيادية التي فيها تتحول العقد إلى رموز . وهكذا يهب علماء النفس بفرض « البقرة » *Le génie* فيعودون إلى القول بأن ثمة استمداداً خاصاً لدى بعض الأفراد هو الذي يحول الإعلاء عندم إلى إبداع . ولا شك أن مثل هذا القول إنما يبنى في نهاية الأمر أن الإبداع الفني هو ظاهرة غامضة لا سيبل إلى تفسيرها أو تصورها ، فهو أدخل في باب الحلم أو الاشعور منه في باب النشاط الإرادي أو الخبرة الشعورية . ولعل هذا هو ما عناه يونج حينما كتب يقول : « إن الإبداع الفني — مثله في ذلك كمثل حرية الإرادة — لينطوي على سر دفين . وربما كان في استطاعة عالم النفس أن يصف هاتين الظاهرتين باعتبارهما عمليتين ، ولكنه لن يستطيع أن يهتدى إلى حل للمشكلات الفلسفية التي تطوى عليها كل ظاهرة منهما . والواقع أن الانسان للبداع إنما هو أحجية قد نحاول حلها

(1) V. Feldman : « L' Esthétique Française contemporaine », Alcan, 1936, p. 47.

على أنحاء عديدة ، ولكن دون جدوى ، وإن كانت هذه الحقيقة لم تمنع علم النفس الحديث من أن يدور حول مشكلة الفن والفنان بين الحين والآخر^(١) .

٣٦ — فإذا ما انتقلنا إلى دراسة نظرية يونج في العلاقة بين الفنان وعمله الفني ، ألفينا أن يونج يعترف منذ البداية بأن « العمل الفني » هو نتاج قد صدر عن ضروب عديدة معقدة من النشاط النفسى ، وإن كان لهذا العمل — في الظاهر على الأقل — صفة إرادية شغورية واضحة . وعلى الرغم من أنه قد يكون في وسعنا أن نستخلص من « العمل الفني » بعض النتائج التى نستدل بها على شخصية الفنان ، كما أنه قد يكون في وسعنا أن نستدل إلى شخصية « الفنان » نفسه من أجل استخلاص بعض النتائج التى قد تعيننا على فهم عمله الفني ، إلا أن كل « استدلال » توصل إليه عن هذا الطريق لا يمكن أن يتخذ صفة منطقية ضرورية حاسمة ، بل هو لا يبدو كونه مجرد « فرض » أو « تخمين » أو « ترجيح » . حقا إن معرفتنا للعلاقة الخاصة التى نشأت بين جيته وأمه قد تعيننا على أن نلقى بعض الأضواء على عبارة فاوست للشهيرة : « الأمهات ! الأمهات ! يا لها من كلمة عجيبة ترن في الآذان رنين السحر » ، ولكنها لن تسمح لنا بأن نفهم كيف تسبب تعلق جيته بأمه في إنتاجه لدراما فاوست نفسها ، مهما كان من أمر تلك الصلة العميقة التى قد نلمحها بين الظاهرتين . ولن نكون أصدق حدساً لو أننا قمنا بعملية عكسية فحاولنا (مثلا) أن نفهم شخصية فاجنر Wagner بالاستناد إلى أعماله الفنية ، فإنه ليس في « خاتم نيبيلونج » Nibelungenring ما قد يعيننا على أن نفهم السر في أن فاجنر كان يعيل في كثير من الأحيان إلى ارتداء ملابس نسوية ، وإن كانت

(1) C. G. Jung : « Modern Man in Search of a Soul » London, Kegan Paul; 1941, p. 192.

هناك علاقات خفية بين عالم آل نيلونج العاثر بالأبطال من الرجال وبين ذلك التخت المرضي الذي كان يميز قاجار الرجل ! وتبعاً لذلك فإن يونج يرفض التسليم بوجود روابط عليا أو علاقات ضرورية بين الفنان وعمله الفني ، لأنه يرى أن سيكولوجية الإبداع الفني هي ظاهرة نفسية معقدة يتعذر معها تحديد الصلة بين شخصية الفنان وطبيعة إنتاجه الفني تحديداً علياً دقيقاً . ولا كان الإبداع الفني هو طي التقيض تماماً من كل رجح Reaction نستجيب به لبعض للنهات ، فإنه لن يكون في وسع عالم النفس أن يفسره تفسيراً علياً كما يفسر سائر الأرجاع أو ردود الأفعال . ولئن كان في استطاعة عالم النفس أن يصف لنا بعض مظاهر عملية الإبداع الفني ، إلا أنه لا يمكن للبحوث النفسية (فيما يرى يونج) أن ترقى إلى فهم جوهر الفن بوصفه نشاطاً نوعياً خاصاً . ومن هنا فإن يونج يدعونا إلى اتّجاه منهج فني استطيق من أجل الوصول إلى فهم الدلالة الانسانية للفن (١) .

ولكن إذا كان يونج لا يرى مانعاً من أن ندرس « العمل الفني » (كما فعل فرويد وأنصاره) بوصفه ظاهرة نفسية يمكن أن نهتم بتحديد ما يدخل في تركيبها من عوامل شخصية وعناصر لاشعورية ، فإنه مع ذلك حريص على أن يبين لنا أن مثل هذه الدراسة لا تتطوى بطبيعة الحال على أي تحليل للعمل الفني في ذاته . وحجة يونج في ذلك أن للعائلة الشخصية التي تتعمق نفسها في صميم العمل الفني ليست بالشيء الجوهرى ، فانه كلما زاد اهتمامنا بأمثال هذه العوامل الشخصية ، قل اهتمامنا بالفن نفسه . وإنما لهم في العمل الفني أنه يسمو بنفسه دائماً فوق مستوى الحياة الشخصية ، فيكون بمثابة رسالة تنبع من قلب الشاعر

(1) C. G. Jung : « Modern Man in Search of a Soul », Kegan Paul, 1941, p. 182.

أو نفس الفنان ، وتتجه مباشرة نحو قلب الإنسانية وروحها . ومعنى هذا أن « المظهر الشخصى إن هو إلا حد ، أو نقص ، إن لم نقل خطيئة ، فى ملكوت الفن » . وحينما نجىء صورة « الفن » أولا وبالذات « شخصية » ، فإنها لا تستحق عندئذ أن تبحث إلا بوصفها « عصابة » . ومن هذه الناحية ، قد يكون هناك جانب من الصواب فيما ذهبت إليه للدرسة الفرويدية من أن الفنانين هم جميعا بلا استثناء « زرجيون » ، بمعنى أنهم أشخاص لم يكتمل فضجهم النفسى ، بل بقيت لديهم بعض سمات الطفولة و « العشق الذاتى » Auto-erotic traits . ولكن هذا القول — مع ذلك — لا يصدق على الإنسان باعتباره فنانا ، وإنما هو يصدق على الفنان باعتباره شخصا . وآية ذلك أن الفنان لا يستمد اللذة من نفسه أو من غيره ، بل قد لا يصح على الإطلاق أن تنسب إليه أى اتجاه شبقى erotic ، وإنما ينبغى أن تقول عنه إنه « موضوعى » objective ، « ولاشخصى » impersonal ، إن لم نقل بأنه « لا بشرى » inhuman ، لأنه بوصفه فنانا ، لا يمكن أن يجد مجرد كائن بشرى ، وإنما هو بالأحرى عين ماينتج ، أو هو على الأصح صميم عمله^(١) .

ولا ينسب يوجب إلى الفنان حياة عادية سوية كغيره من عامة الناس ، بل هو يقرر أن الشخص للبدع لابد من أن يحمل فى أعماق نفسه ثنائية حادة تعبر عن تناقض القدرات الكامنة فيه : فهو من ناحية موجود بشرى يملك حياة شخصية ، ولكنه من ناحية أخرى عملية إبداعية لاشخصية . ولا شك أنه مادام الفنان فى ناحية منه لا يحدو كونه موجوداً بشريا ، فإنه قد يكون سويا عاديا أو مريضا شاذا ، وبالتالي فإن فى وسعنا عن طريق فحص بنيتة النفسية

(1) C. G. Jung : « Modern Man in Search of a Soul », 1941, p. 194.

أن نهتدى إلى مقومات شخصيته . ولكننا لا نستطيع أن نفهمه بوصفه فناً يملك مقدرة فنية خاصة إلا بالنظر إلى تحصيله الفني أو إنتاجه الإبداعي . والواقع أن الفن في نظر يونج إنما هو نوع من الحافز الفطري الذى يملك للوجود البشرى ، فيجعل منه مجرد أداة أو وسيلة في خدمته . ومعنى هذا أن الفنان ليس بالشخص الحر الذى يتجه بإرادته نحو تحقيق بعض الغايات أو الأهداف الشخصية ، وإنما هو يذبح الفن يحقق أغراضه من خلاله . حقاً إن للفنان بوصفه كائناً بشرياً حالات وجدانية ومقاصد إرادية وغايات شخصية ، ولكنه باعتباره فناً إنما يعد موجوداً أممى أو إنساناً أرفع ، لأنه يمثل « الإنسان الجمعى » Collective man الذى يحمل لاشعور البشرية ، ويشكل الحياة النفسية للإنسانية . وكثيراً ما يجد الفنان نفسه مضطراً إلى أن يضحى بالسعادة ، ويتنازل عن كل ما يملكه الرجل العادى ضرورياً لحياته البشرية ، في سبيل الاضطلاع بتلك المهمة المصيرية التى تقع على عاتقه . ومن هنا فقد وجد أصحاب علم النفس التحليلى فى شخص « الفنان » مادة خصبة لدراساتهم ، إذ لاحظوا أن حياته مليئة بشقى ضروب الصراع النفسى التى نشأت عن ازدواج شخصيته . وآية ذلك أن الفنان يملك من ناحية نزوعاً بشرياً عادياً نحو السعادة والرضا والطمأنينة فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفاً عارماً للإبداع قد يستبد به أحياناً إلى الحد الذى يقهره شقى رغباته الشخصية . ولعل هذا هو السبب فى أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سحق وتعب ودراما ، حتى لقد وقع فى ظن البعض أن الحظ السئ لا بد من أن يلزم الفنان العبقري . ولكن السر فى شقاء الفنانين ليس هو حطهم السئ أو مصيرهم البائس ، بل هو نفس الجانب الشخصى فى حياتهم البشرية العادية . والظاهر أنه لا بد للعبارة من أن يدفوا ثمنها باهظاً لتلك النحة الإلهية التى يتمتعون بها ، ألا وهى (م ١٤ - فن)

شعلة الإبداع ! ولما كانت القدرة الإبداعية التي تسيطر على الفنان لا بد من أن تؤدي إلى تركيز طاقته الحيوية في اتجاه معين ، مما يترتب عليه حدوث فراغ في جانب آخر من جوانب حياته ، فإن دوافعه البشرية العادية سرعان ما تصبح ضعيفة هزيلة سيئة . وهكذا ينمى الأنا الشخصى للفنان شتى الحصال السيئة كالقسوة والأنانية والغرور وما إلى ذلك من رذائل ، فتصبح حياة الفنان نموذجاً لما يسميه علماء النفس بالعشق الذاتى *auto-erotism* . وهذا العشق الذاتى الذى نلمحه لدى الكثير من الفنانين هو أشبه ما يكون بتلك الحالة التى نجدناها لدى الأطفال للمهلين وغير الشرعيين ، حيث تضطرم ظروفهم الخاصة إلى الدفاع عن أنفسهم ضد شتى التأثيرات الهدامة التى تقع عليهم من جانب أناس لا يكون لهم سوى البغضاء ، فلا يجد الواحد منهم بداً من أن يسلح نفسه ببعض الحصال السيئة ، لكى لا يلبث فيما يجد أن يصبح شخصاً متمركزاً حول ذاته *egocentric* ، أو أن يظل طفلاً عاجزاً مغلوباً على أمره ، أو أن يستحيل إلى رجل متمرد يوجه كل نشاطه نحو عصيان القانون الأخلاقى والخروج على القوانين الوضعية . حقا لقد توهم فرويد أن أمثال هذه الانحرافات النفسية هى من الفنان بمثابة « العلة » التى تعد مسئولة عن إبداعه ؛ ولكن أليس الأدنى إلى الصواب (فيما يقول يونج) أن يكون الانحراف نتيجة لاعلة للإبداع ؟ . أليس الفن هو الذى يفسر الفنان ، بعكس ما ظن أولئك الذين أرادوا أن يفسروه بنقائص حياته الشخصية ومظاهر صراعه النفسى ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن كل تلك الصيوب التى قد نلمحها لدى الفنان ليست سوى النتائج المحتومة لكونه فناناً ، أعنى شخصاً قد دعى منذ ولادته لمهمة كبرى هيأت للرجل العادى أن ينهض بها ؟ ألا تظهرنا التجربة (فيما يقول يونج) على أن تمتع الفرد بموهبة خاصة إنما يعنى إتقانه للطاقة بشكل زائد فى اتجاه معين ،

واضطرابه بالتالى إلى استنفاد ما لديه من طاقات فى جوانب حياته الأخرى ؟ .

الواقع أن الفنان فى نظر يونج ليس مخلوقاً عادياً يدع أعماله الفنية عن قصد وتفكير وروية ، بل هو مجرد أداة فى يد قوة عليا لاشعورية هي « اللاشعور الجمعى » . وعلى الرغم من أن الفنانين لا ينفردون بين سائر الناس بهذه القدرة الخاصة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعى ، لأنه قد يحدث إبان الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذى يقدمه المجتمع أن تظهر بعض مكونات اللاشعور الجمعى فى أحلام الأفراد ، إلا أن من شأن الفنان بصفة عامة ، والشاعر بصفة خاصة ، أن يشهد مكونات اللاشعور فى اللحظة ، على حين يراها غيره فى المنام . وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان لا بد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فى كنفه ، بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسى إلى الحلقة التاريخية التى ينتسب إليها . . . وسواء شعر الفنان بذلك أم لم يشعر ، فإن عمله الفنى لا بد من أن يعنى فى نظره شيئاً أكثر مما تضيق به حياته الشخصية أو مصيره الفردى ، لأنه هو نفسه ليس سوى مجرد أداة فى يد عمله الفنى . وحين يقول يونج « إن جيته لم يخلق فاوست ، وإنما فاوست هو الذى خلق جيته » ، فإنه يعنى بذلك أن مصير العمل الفنى هو الذى يرسم صورة الفنان ، لا العكس . ومادام « فاوست » ليس إلا رمزاً يفسر لنا حاجة الروح الألمانية فى عصر ما إلى الهداية أو الإرشاد ، من جانب الرجل الحكيم أو المخلص أو للنقذ ، فليس بدعاً أن يتطلب اللاشعور الجمعى ظهور شاعر مثل جيته ، وإذن فإنه قد يكون من خطئ الرأى أن نطلب إلى الفنان نفسه أن يفسر لنا عمله الفنى ، فإن كل مهمة الفنان إنما تنحصر فى صياغة

مكونات اللا شعور الجمي ، وبالتالي فإن من واجبه أن يدع مهمة التفسير أو التأويل للآخرين أو للمستقبل . وإن العمل الفني يشبه الحلم من بعض الوجوه فإنه أعجز من أن يفسر نفسه بنفسه ، على الرغم من كل ما قد ينطوى عليه من وضوح ظاهري ، ومن ثم فإنه لا بد من أن يظل غامضاً ملتبساً . أما إذا أردنا أن نفهم حقيقة « العمل الفني » فإنه لا بد لنا من أن نحاول تفهم تلك الخبرة النفسية التي كانت الأصل في صدور ذلك العمل ، أعني أنه لا بد لنا من أن نرتد إلى تلك « الروح الجماعية » collective psyche التي تكن من وراء شتى مشاعرنا الفردية وأخطائنا الشخصية الأليمة . وليست خبرة الفنان في الحقيقة سوى مجرد عود إلى رحم الحياة الذي يسع جميع الأفراد ، إذ هناك يستشر الفنان ذلك الإيقاع الأصلي الذي يفرض نفسه على الوجود البشري بأسره ، وصبح في مقدوره أن ينقل مشاعره وآلامه وآماله إلى الجنس البشري بأكمله .

وهكذا نرى أن دراسة يونج لمشكلة الإبداع الفني قد اقتادته في نهاية الأمر إلى القول بضرب من « للمشاركة الصوفية » : Participation mystique التي تمثل مستوى خاصاً من الخبرة يصبح فيه « الإنسان » هو الذي يعيش ، لا الفرد^(١) . ومن هنا فقد ربط يونج بين الفن والوجود الإنساني بصفة عامة ، مادامت الخاصية الرئيسية للعمل الفني العظيم هي اتصافه بالموضوعية واللا شخصية . حقا إن الحياة الشخصية للفنان في نظر يونج قد

(1) C. Jung : « Modern Man in Search of A Soul », 1941, Kegan Paul, p. 198.

تساعد عمله أو تفوقه ، ولكنها على أية حال لا تتعلق بهنه علاقة ضرورية .
 وسواء أكان الفنان مواطناً صالحاً ، أم شخصاً عصياً ، أم رجلاً شاذاً مجرمًا ،
 أم إنساناً مأفوناً مملوياً بالعقل ، فإن حياته الخاصة قلما تكفى لتفسير عمله
 الفني . . ولكن المشكلة الآن هي في أن نعرف : هل يكون معنى هذا أن
 نفصل إنتاج الفنان عن تجاربه الشخصية ، فنضع الفنان في برج عاجي ، أم
 نربط بين فنه وحياته الواقعية ، فنقول بوجود صلة وثيقة بين الفن والحياة ؟ .

الفصل السابع

الفن والحياة

٣٧ — إذا كان كثير من علماء الجمال (قديماً وحديثاً) قد أقاموا ضرباً من التماثل بين الفن والحياة ، فذلك لأنهم قد ارتأوا أن الجمال الفني ليس مجرد صدى للجمال الطبيعي ، وإنما هو عمل بشري ينطوي على قيمة صناعية . وإذا كان مؤرخو الفلسفة قد نسبوا إلى أرسطو أنه قال إن الفن محاكاة للطبيعة ، فإن الحقيقة أن أرسطو كان يقول دائماً إن من شأن الفن أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه . حقا إن بين الفن والطبيعة ضرباً من التشابه ، من حيث أن كلا منهما إنما يسعى نحو تحقيق شيء حتى ملأه ، فضلاً عن أن كلا منهما لا يصنع إلا لغاية ، ولكن مهمة الفنان مع ذلك لا تنحصر في إمدادنا بصورة مكررة لما يحدث في الطبيعة ، وإنما تنحصر في العمل على التغير من طبيعة الطبيعة — إن صح هذا التعبير — ١ . ومن هنا فقد ذهب أرسطو إلى أن الفن ليس نسخاً عن الطبيعة ، كما أنه ليس مجرد صورة طبق الأصل من الجمال الطبيعي ، بل هو محاكاة منقحة (بكسر القاف) تقوم على تبديل الواقع ، وتعديل الطبيعة ، وتنقيح الحياة . حقا إن الفنان قد يستلهم الواقع ، أو يستوحى الطبيعة ، أو يصدر عن الحياة ، ولكن من للتأكد أن « العمل الفني » لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه ، أو الطبيعة نفسها ، أو الحياة ذاتها . فليست مهمة الفنان أن يجتزى بملاحظة الواقع ، واستقراء الطبيعة ، وتأمل الحياة ، بل لابد له من أن يحيل الإدراك إلى فعل . وإذا كان برجسون

قد شاء أن يقدم لنا استطيعا سلبية تقوم على الإدراك المحض أو التأمل الخالص ، وكأن لسان حاله يقول : « تأمل ، ولا تفتح لك » ، فإن من واجبنا أن نقرر على العكس من ذلك أن كل فن هو بالضرورة فعل ، وأنه لا يمكن أن تكون ثمة « نرقانا » في مجال علم الجمال . فليس الفن مجرد اتصال مباشر بالأشياء ، وكأن الفنان هو مجرد تقيية سلبية لانكاد تكف عن الاهتزاز على إيقاع الطبيعة - كما وقع في ظن رجسون - بل إن الفن في الحقيقة لهو حيلة يصطنعها الإنسان الصانع homo faber ، أو هو على الأصح « دياكتيك حسي » يقوم على العقل والصناعة معا (١) .

ولسنا نريد في هذا اللقاه أن نعرض بالتفصيل لدراسة نظرية رجسون في الفن ، وإنما حدبنا أن نشير إلى أن نزعة رجسون الحدسية قد جعلته يحد الفن بمثابة « عين ميتافيزيقية » فاحصة ، وكأن في استطاعة الفنان عن طريق الإدراك للبشر أن يتفد إلى باطن الحياة ، وأن يسبر أغوار الواقع ، وأن يزج النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية . . . إلخ : « فلو تها النفس ألا تتعلق بالفعل في أي إدراك حسي من إدراكاتها ، لكنا بإزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيراً من قبل ... [نفس] ترى الأشياء جميعاً في صفاتها الأصلية ، وتدرك أشكال العالم للادى وألوانه وأصواته ، كما تدرك أدق حركات الحياة الباطنة (٢) ... » هذا ما يقوله رجسون عن الفنان ، وكأن ليس في الفن

(1) R. Bayer; « Essais sur la méthode en Esthétique », 1953 pp 36 — 37.

(٢) زكريا إبراهيم : « رجسون » ص ٢٨٤ . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٦ .

H. Bergson; « Le Rire », 67e éd., 1946, p, 188.

سوى الإدراك والعيان والحدس ، أو كأن ليس من واجب الفنان أن ينتقل من دور التطلع والتأمل والشاهدة إلى دور الصنعة والأداء والتحقيق ، حقا إن عين الفنان — في نظر برجسون — تملك تلك القدرة الصوفية الهائلة على الاتحاد مع موضوعها ، ولكن تاريخ الفن — مع الأسف — لا يكاد يظهرنا على وجود أى تطابق حقيقى بين الفنان وموضوعه ، بل هو يضعنا بإزاء فنانين مبدعين يضطرون مع المادة ، ويهتمون بمشكلة الأداء ، ويفهمون أن العمل الفنى هو صناعة وخلق . وتبعاً لذلك فإن كل استطباقاً حدسية تربط بين الفن والحياة ، بدعى أن لدى الفنان ملكة حدسية تمكنه من أن يرى الواقع عن طريق ضرب من المشاركة أو التعاطف أو الاتحاد ، إنما هى فى الحقيقة استطباقاً صوفية قد لا نفيدنا كثيراً فى فهم العلاقة بين الفنان وعمله الفنى . والظاهر أن برجسون قد شاء أن يتخذ من التجربة الفنية أو الخبرة الجمالية مجرد حجة يبرهن بها على صحة نظريته فى الحدس ، ومن هنا قد جمل من الفن مجرد عيان أو رؤية أو إدراك مباشر ، وكأن الفن إن هو إلا دليل على إمكان امتداد قوى الإدراك الحسى للوجود لدينا إلى غير ما حدس (على حد تعبير برجسون نفسه) . وإن برجسون ليسوق لنا بعض الأمثلة للترعة من فن التصوير لتدليل على صحة نظريته فى الحدس ، فنراه يحدثنا عن كوروه Corot (١٧٩٦ — ١٨٧٥) و تيرنر Turner (١٧٧٥ — ١٨٥١) وكيف أنهما استطاعا أن يدركا من الطبيعة جوانب كثيرة غابت عن السواد الأعظم من الناس ، فكان فن التصوير عندهما بمثابة تعمق للتجربة الحسية أو توسيع لجمال الإدراك الحسى ، وكأن كل منهما قد انحصر فى إظهارنا على ما لم تسبق لنا رؤيته من مظاهر الطبيعة . فليس الفنان فى نظر برجسون بالرجل المبدع الذى يضع بين أيدينا منتجات خياله ومستحدثات ابتكاره ، بل هو إنسان نافذ البصر ، عميق الحدس ، حاد البصيرة ، يملك قدرة هائلة

على إدراك ما يفوتنا في المادة إدراكه ، لأننا مشغولون بالعمل والتصرف ، على حين أنه هو مستغرق في النظر والتأمل^(١).

يبد أنه على الرغم من أن برجسون يربط الفن بالإدراك ، ويوثق الصلة بين الفنان والطبيعة ، إلا أنه يقرر أن الفن هو أسلوب عذري في النظر والاستماع والتفكير ، فهو ينطوي بالتالي على ضرب من التجرد الطبيعي عن الحياة . والواقع أنه لما كانت الحياة فعلاً ونشاطاً وعملاً ، فإننا لا ندرك من الأشياء إلا ماله ارتباط مباشر بمصلحتنا ، أعنى أننا لا نهم الحياة إلا في علاقتها بحاجاتنا . حقاً إننا ننظر إلى العالم فنظن أننا نراه ، وننصت إلى الطبيعة فنظن أننا نسمعها ، ولكن ما نراه من العالم وما نسمعه من الطبيعة لا يكاد يعدو تلك التأثيرات النافذة التي تنزعها حواسنا من الوجود الخارجي حتى تير الميل أمام سلوكنا . ومعنى هذا أن حواسنا وشعورنا لا تقدم لنا عن الواقع سوى صورة عملية مبسطة ، وكأن الأشياء قد صُنفت بالنظر إلى الفائدة التي نستطيع أن نجنيها من ورائها^(٢). وتبعاً لذلك فإننا نحيا في العادة في منطقة خاصة ، لا هي بالذات ولا هي بالعالم الخارجي ، وإعماهي على وجه التحديد منطقة التعامل البشري مع الأشياء ، وإذا كانت هناك علاقة وثيقة بين ملكة الإدراك الحسي وملكة العمل أو التصرف عندنا ، فإنه ليس ثمة علاقة من هذا القبيل عند الفنان ، لأن نفسه لا تتعلق بالفعل action في أي إدراك حسي من إدراكاتها . ومن هنا فإن برجسون يقرر

(1) H. Bergson: « La Pensée et le Mouvant », V, La perception du changement, Paris, P. U. F. 1949, 22 éd., pp. 149 — 153.

(2) H. Bergson; « Le Rire » 1946. 67 éd., p. 112—116.

أن الفنان حين ينظر إلى أية ظاهرة ، فإنه لا يراها لنفسه بل لنفسها ، وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الفنان لا يدرك من أجل العمل ، بل هو يدرك مجرد الإدراك ، أعني لغیر ماغاية ، اللهم إلا للثمة . وهكذا يعود برجسون فيقرر أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن إن لم يكن هناك ضرب من الانفصال عن الحياة ، مادام الفنان هو ذلك الإنسان للوهوب الذي يتمتع بضرب من « التجرد الطبيعي للقطور في طبيعة الحواس أو الشعور » . ولا شك أن مثل هذه النظرة إلى الفن إنما تنتهي في خاتمة اللطاف إلى إلحاقه بالفلسفة ، بدلا من ربطه بالحياة ، فيصبح الفن عياناً فلسفياً ينصرف فيه الفنان عن الواقع العملي ، من أجل الاستغراق في ضرب من للشاهدة الصوفية . وإذا كان اهتمامنا موجهاً في العادة نحو الجانب النفعي العملي من جوانب الكون ، فإن مهمة الفن — في نظر برجسون — (مثله في ذلك كمثل الفلسفة) أن يحول انتباهنا نحو ما لا فائدة منه عملياً على الإطلاق ، مادام الفن تمثلاً محضاً *Représentation pure* لا أثر فيه للإرادة . والواقع أنه إذا كان برجسون لم ينجح في الربط بين الفن والحياة ، فذلك لأنه ألحق الفن بالنظر المحض والتأمل الخالص ، والحدس الفلسفي ، في حين أن الفن (كما لاحظ باير) هو إرادة حياة ، وصنعة أو تكنيك^(١) . فلم يحاول برجسون إذن أن يتعرف على مافي الخبرة الفنية من جهد وتنظيم وصياغة ، بل هو قد اقتصر على وصف ما تنطوي عليه من تأمل وعيان واستبصار . ولما كان « الحدس » هو جوهر الخبرة الفنية ، فإن الإدراك الجمالي لا يخرج عن كونه رؤية *Vision* لا تكاد تتميز عن الموضوع للرئي ، أو معرفة يمكن اعتبارها ضرباً من للامسة . وهكذا بقي الفن في نظر برجسون أشبه

(1) R. Bayer: « Essais sur la méthode en Esthétique » Flammarion, 1953, p. 104.

ما يكون بمندبل القديسة فرونيكا Veronique^(١) ، وكان « العمل الفني » هو مجرد نتيجة طبيعية تنوله عن الاحتكاك للبشر بالواقع ، في حين أن الفن — كما رأينا مراراً من قبل — هو وليد العقل والصناعة معاً ، أو هو على الأصح عملية لا تخلو من احتراف وصنعة وتخصص وممارسة وجهد إبداعي .. الخ .

٣٨ — والظاهر أن برجسون تأثر في نزعة الجمالية بمذهب الفيلسوف الألماني شوبنهاور (١٧٨٨ — ١٨٦٠) الذي كان يقول بأن التذوق الفني هو انتقال من الإرادة إلى الشاهدة ، ومن الرغبة إلى التأمل ؛ وإن كنا نلح في مذهب شوبنهاور عنصراً أفلاطونياً لانكاد نجد له أدنى نظير عند برجسون . ولكن اللهم أن برجسون يتفق مع شوبنهاور في القول بأن الفن هو حدس يستولى على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها على نحو شبه صوفي . ففي فلسفة برجسون الجمالية طابع نظري سلبى يقربها من بعض الوجوه من فلسفة شوبنهاور الجمالية التي كانت تتادى بأن الخلاص من إرادة الحياة لا يكون إلا بالفن الذي هو تأمل حر ومعرفة متحررة . والواقع أن التأمل الفني — عند شوبنهاور — إنما ينطوى على جانبين هامين : أولاً معرفة للموضوع ، لا بوصفه شيئاً فردياً ، بل بوصفه مثلاً أفلاطونياً ، أعنى صورة ثابتة لنوع واحد بأكمله من الأشياء ، وثانياً شعور الذات العارفة بنفسها ، لا بوصفها فرداً ، بل بوصفها ذاتاً عارفة محضة خالية من كل إرادة . ومعنى هذا أن النظر الجمالي ينطوى على خروج تام على أساليب المعرفة للقيدة بمبدأ العلة الكافية ، وهي تلك المعرفة التي نخدم الإرادة والعلم معا . وحينما نتحرر للمعرفة من سيطرة

(١) القديسة فرونيكا امرأة يهودية قيل إنها مسحت وجه المسيح بمندبلها ، فأطبلت على القماش الأبيض ملامح وجه المسيح والتشبيه هنا يقوم على أساس قول برجسون بأن المعرفة — في الفن — هي ضرب من اللماسة Contact .

الإرادة ، فإنه قد يكون في وسعنا عندئذ أن ندرك الأشياء خالصة من كل علاقة بالإرادة ، فنلاحظها بدون أية مصلحة شخصية ، أو أى اعتبار ذاتى ، أعنى أننا نستطيع في هذه الحالة أن نلاحظها ملاحظة موضوعية صرفة ، فنذكرها من حيث هى « مثل » ، لا من حيث هى « بواعث » . وهنا قد يكون في وسعنا أن توصل إلى تلك الحالة التى وصفها لنا أبيقور ، حالة الطمأنينة السلبية أو الخلو من الألم ، فلا نظل أسرى للإرادة أو الهوى أو الرغبة ، بل تنعم بضرب من السلام النفسى العميق . وآية ذلك أن القدرات للدركة حين تفوص في طيات الموضوع ، وتنسى ذاتيتها ، متنازلة عن ذلك الضرب الخاص من المعرفة القائم على مبدأ السبب الكافى ، والقاصر على إدراك النسب أو العلاقات ، فإن الشيء الفردى المدرك سرعان ما يرقى في عينيها إلى مستوى « المثال » أو الفكرة النوعية ؛ كما أن الذات العارفة نفسها سرعان ما ترقى إلى مستوى القدرات الخالصة المتحررة من كل إرادة ؛ وهكذا يتحرر كل منهما من أسر الزمان وشقى العلاقات الأخرى ؛ وعندئذ قد يستوى في نظرنا أن نرى الشمس تشرق من سجن أم من قصر أ .

وحينا نطلب المعرفة على الإرادة — فيما يقول شوبنهاور — فإن الذات العارفة سرعان ما ترى الجمال في كل شيء . ومن هنا قد استطاع مصورو هولنده أن يصوبوا إدراكهم الموضوعى المحض نحو أئنه الأشياء وأخر الموضوعات ، غفلقوا لنا من تلك الطبيعة الصامتة التى صوروها لوحات ناطقة تثير الانتعال وتولد في النفس الإعجاب . والشيء الجدير بالإعجاب في تلك اللوحات إنما هو على وجه التحديد تلك العقيلة الهادئة التى يتمتع بها الفنان ؛ تلك العقيلة التى تحررت من الإرادة ، فاستطاعت أن تأمل شقى موضوعات الطبيعة بدقة وعناية وموضوعية فائقة . ولما كان من شأن هذه اللوحات أن تتيح لناظرها مشاركة

صاحبها في حالة الهدوء النفسى التى تستولى عليه ، فإن إعجابها بها لا بد من أن يتزايد حينما يدرك القارق الكبير بين حالته النفسية المضطربة الخاضعة لأسر الإرادة ، وبين تلك العقلية الهادئة المزنة التى استطاعت أن تنتج مثل هذه اللوحات . فالجربة الجمالية لا بد من أن تنطوى على قرار من المظهر إلى الحقيقة ، من الصبرورة إلى الوجود ، من الجزئيات المحسوسة إلى المثال الأفلاطونى .

وحينما نكون بصدد إدراك جمالى ، فإنه لا بد من أن يغتفى العالم أمامنا باعتباره « إرادة » ، لكى يبقى باعتباره « مثالا » . ومعنى هذا أن المتعة الجمالية إنما تنحصر أولا وبالذات فى واقعة « المعرفة الخالصة » المتحررة من كل إرادة .

وحينما نقول عن شيء ما إنه « جميل » ، فإننا نعنى بذلك أنه موضوع لتأمل وجدانى أو إدراك جمالى يجعل موقفنا منه موضوعيا صرفا ، فلا نعود نشعر بندواتنا بوصفنا أفرادا ، بل باعتبارنا ذوات عارفة خالية من كل إرادة . وسواء كنا يلازاء شجرة أم جبل أم منظر طبيعى أم بناء معمارى ، فإن إدراكنا للموضوع الجمالى لا بد من أن يترتب عليه استغراقنا فى الموضوع ، ونسياننا لقرديتنا وإرادتنا ، وكأننا نستحيل عندئذ إلى للموضوع نفسه ، أو كأننا قد أصبحنا مجرد مرآة للموضوع ، أو كأنه لم يعد هناك سوى للموضوع نفسه ، أو كأننا لم يدعة فاصل على الإطلاق بين الذات للدركة وموضوع إدراكها . ومادام للموضوع للدرك قد أصبح مدركا فى ذاته بنض النظر عن شتى العلاقات الخارجية التى تربطه بما عداه ، ومادامت الذات للدركة قد أصبحت متحررة من كل علاقة بالإرادة ، فإن معنى هذا أن للموضوع للدرك لم يعد هو الشيء الجزئى من حيث هو كذلك ، بل أصبح هو للثال أو الصورة الأزلية أو الحقيقة الموضوعية . ولما كان من الممكن لأى شيء أن يدرك بطريقة موضوعية خالصة ، فى استقلال تام عن سائر الروابط والعلاقات ؛ ولما كان فى استطاعة الإرادة أن تتمثل أو تتجلى فى كل شيء عبر مراحل متعاقبة من التحقق للموضوعى ، فإن كل شيء هو

تعبير عن صورة أو مثال ، وبالتالي فإن كل شيء هو بمعنى ما من للعاني « جميل »^(١).

وإذا كانت للعرفة عند عامة الناس هي دائماً في خدمة الإرادة ، كالرأس في خدمة الجسم ، فإن الفنان أو الرجل العبقري هو تلك الذات العارفة الخالصة للتحركة من الإرادة ، أو هو تلك الرأس التي استطاعت أن تتحرر من أسر الجسد وعبودية الأهواء ، فأصبحت كـرأس أبولون التي تبدو شائعة فوق كتفين قد تحررت منهما ، وراحت ترسل أنظارها نحو الآفاق البعيدة النائية ؛ فالعبقري هو الرجل الذي ينسى فرديته وإرادته ، فلا يعود يحيا إلا بوصفه ذاتاً محضة هي مجرد مرآة للموضوع أو الصورة أو المثال . ومعنى هذا بعبارة أخرى أن العبقري إنسان قد ذاته ، واستحال إلى ذات عارفة خالصة ، عارية من الإرادة ، خالية من كل ألم ، عالية على الزمان نفسه . وبينما تقتصر معرفة الرجل العادي على إدراك العلاقات ، واصطناع التصورات الجاهزة التي تكفيه مثونة البحث ، مكثفياً بتعرف طريقه الخاص في الحياة ، نرى العبقري يهتم بتفهم معنى الحياة في مجملها ، محاولاً أن يفهم « صورة » كل شيء ، بدلا من الاقتصار على معرفة علاقاته بما عداه من الأشياء ... وهكذا نرى أنه إذا كانت ملكة للعرفة عند الرجل العادي هي للصباح الذي ينير أمامه السيل ، فإنها عند الرجل العبقري بمثابة الشمس التي تضيء له العالم بأسره ، وتكشف أمامه الوجود في مجملته . وتبعاً لذلك فإن العبقري عند شوبنهاور هي قدرة فائقة على تأمل الصور أو المثل ،

(1) A. Schopenhauer «The world as will and Idea» translated by R. B. Holdane & J. Kemp. (London Kegan Paul, 1896; Book III., para. 30, at p. 219 para. 34, at p. 231., para 36, at p. 239.

بحيث أن البقري يبدو في نظر صاحب كتاب «العالم كإرادة وتصور» فيلسوفاً نظرياً من طراز أفلاطون وفناناً عظيماً في الوقت نفسه^(١). ومن هنا قد اختلط الفن والفلسفة على شوبنهور، حتى لقد ذهب هو نفسه إلى اعتبار مذهبه للميتافيزيق بمثابة ضرب من الإبداع الفني.

فإذا أنعمنا النظر الآن إلى وظيفة الفن عند شوبنهور، ألفينا أنه يعلى من شأن الفن بوصفه أداة للتحرر للوقت من الألم. فالبقري في نظره إنما هو ذلك الرجل القوي استطاع أن يحرر نفسه (إلى حين) من السعى للمعنى الأليم الذي تفرضه عليه إرادة الحياة النهة العارمة، وبالتالي فإن البقري هي تلك الحالة الحالية من الألم التي امتدحها أيقور حين حدثنا عن ذلك الخير الأسمى الذي تتم به الآلهة. ولكن على الرغم من أن شوبنهور قد جعل من الفن أداة للمعرفة والعرفان gnose من ناحية، ووسيلة للحكمة والعلاج النفسي من جهة أخرى، إلا أنه قد حرص على التفرقة بين المعرفة التي يمدنا بها العلم، والمعرفة التي تمدنا بها الحدوس الفنية؛ على اعتبار أن العلم إنما يعمل في خدمة رغباتنا العامة، فينظم لنا الأسباب والسيئات حتى نستطيع أن نحصل على ما نريده في مستقبل قريب، في حين أن الفن إذ يجهل علاقة للوضع بتاريخه الماضي وتنتأجه المستقبل المحتملة، فإنه ينفذ إلى صميم الطابع الأبدى المميز له، وبالتالي فإن له بالضرورة صبغة رومانتيكية غير عملية. وأبسط دليل على ذلك أن المصور الممتاز لا يرى في الوجه البشري طابعه المادى أو صبغته النفسية أو حالته الاجتماعية، بل هو يرى فيه طابعه الميتافيزيقى فقط. حقا إن طريقة الفنان في النظر إلى الأشياء قد تحبب له الكثير من المتاعب في حياته العادية، ولكن هناك ميزة كبرى لهذه الطريقة

(١) المرجع السابق ص ٢٣٩.

الفنية في المعرفة من شأنها أن تعرض ما تنطوي عليه من قصص ، وتلك هي كونها أداة ناجمة تنقل صاحبها إلى آفاق نائية تمتد فيها وراء مطالب الحياة ومسااعيها ونوازعها واضطراباتنا . وآية ذلك أن الإنسان العملى لا يكاد يكف عن الرغبة والتطلب والتزوع ، في حين أن الفنان هو إنسان متأمل هادئ قد استطاع أن يعظم قيود الرغبة ، ويتحرر من أسر الفردية ، مع ما يقترن بها من آلام ، فهو أشبه ما يكون بالتصوف الفارق في سكون النظر العملى المحض ، الساجح في فيض من السكينة الروحية الخالصة :

... من هذا نرى أن شوبنهاور قد سبق برجسون إلى اللناداة باستطيقا سلبية تقوم على النظر والتأمل ، وتعتبر أن كل مهمة الفن لاتكاد تتمدى معرفة للكل أو للماهيات . وليس يميننا في هذا السدد أن تميز الفوارق التى تفصل الإستطيقا البرجسونية عن فلسفة شوبنهاور الجمالية ، وإنما كل ما يميننا هنا هو أن كلا من الفيلسوفين لم يستطع أن يربط الفن بالحياة إلا عن طريق القول بالتأمل أو النظر أو الحدس أو المشاركة الصوفية . فالقن في نظر كل من شوبنهاور وبرجسون هو ضرب من التعاطف مع الموجودات ، أو التطابق مع الموضوعات؛ وإن كان للموضوعات في نظر شوبنهاور صبغة أفلاطونية تجعل منها مجرد مثل أو صور أو ماهيات ، في حين أن برجسون يربط الحدس دائماً بالديمومة ، فلا يرى في التأمل الفنى سوى ضرب من التعاطف الذى ينفذ عن طريقه الفنان إلى صميم الديمومة الكونية أو الصيرورة الطبيعية . وإذا صح ما قاله ديوى عن شوبنهاور من أنه أراد أن يفرض على الفن نظرية فلسفية لاتصدر عن التجربة^(١)،

(1) John Dewey ; « Art as Experience », New - York Putnam's 1934, p. 296.

قد يصح أيضاً أن نقول نحن بدورنا عن برجمون إنه أراد أن يجعل من الحدس الجمالي مجرد صورة مصغرة من الحدس للتأثير بقى ، فأحال الفن كله إلى مجرد مدخل إلى الفلسفة ! ولكن ، على حين أن شوبنهاور قد نسب إلى الفنان البقرى القدرة على إدراك للثل أو معرفة الصور الأثرية ، نرى برجمون يسم عين الفنان بالسطحية ، ويخلع على عين الفيلسوف صفة النفاذ^(١) . وهكذا وقع كل من شوبنهاور وبرجمون في تناقض حاد : قال الأول منهما إن الفن سلب ، وحرار من العالم ، وقضاء على الإرادة ، وإنكار محض ، وإقناء نام ، ثم لم يلبث أن عاد فقال إن الفن هو زهرة الحياة ، وهو يعبر عن ماهية الوجود نفسه في صورة رائعة ؛ بينما قال الثانى إن الفن هو ضرب من الإيحاء الذى يهدد حواسنا ويجدر قوانا الصعالة ، حتى يجعلها تتناغم مع إيقاع العاطفة الخاصة التى يعبر عنها الفنان ، ثم لم يلبث أن عاد فقال إن الفن يتطابق مع الحياة ، أو هو الحياة نفسها ، مادام من شأن الحياة الحصة العميقة أن تضيق عن كل فن ، أو أن تصبح هى ذاتها أمى صورة من صور الفن ؟ وعلى كل حال ، فقد ظلت كلام شوبنهاور وبرجمون أن الفن ليس إدراكاً محضاً أو نظراً خالصاً ، بل هو عمل تهض به اليد ، وتحققه الأدوات ، وبوجهه النشاط الإرادى ، وتحكم فيه قواعد الصنة ، وتعاون على إنجازها ملكات نفسه عديدة ليس أدناها الذكاء والخيال .

٣٩ — ولكن ، إذا كان الفن عند كل من شوبنهاور وبرجمون قد بقى وثيق الصلة بالفلسفة ، وكأنما هو مجرد نظر وحس أو تأمل ، فإننا سنجد أن جون ديوى (١٨٥٩ — ١٩٥٢) يحاول أن يربط الفن بالتجربة أو الخبرة

(1) S. Bayer : Essais sur la Méthode en Esthétique, Flammarion p. 99.
(م ١٥ — فن)

experience (بمعناها العام) ، فيخلق على الفن صبغة نفعية عملية وظيفية ، ويسبغ على الخبرة الإنسانية صبغة عامة طابعا جماليا (استطيقياً) . وعلى حين كان أصحاب النزعات التصويرية ، والسيكولوجية ، والشكلية ، ينسبون إلى الفن وظائف جزئية محدودة ، ويضرون الحياة الجمالية باعتبارها مظهراً نوعياً خاصاً من مظاهر نشاط الوجود البشرى ، نجد أن ديوى يريد أن يوسع من مفهوم « الخبرة الجمالية » ، لكي يجعل منه ظاهرة بشرية عامة تصاحب شتى خبراتنا اليومية العادية . فليس هناك حد فاصل يعزل الخبرة الجمالية عن الحياة العملية ، أو بنأى بالفنون الجميلة عن الصناعات والفنون التطبيقية ، بل لا بد لنا (فيما يرى ديوى) من أن نتور على كل نزعة أرسقراطية تريد أن تجعل من الفن ميزة خاصة يتمتع بها بعض أصحاب الأمزجة الرقيقة ، أو الأذواق الرفيعة ، دون غيرهم من عامة الناس والواقع أن بذور الخبرة الأستطيقية كامنة في صميم خبراتنا اليومية العادية ، فإن كل خبرة تتطوى على ضرب من الإيقاع ، وتفضى إلى خفض للتوتر نتيجة للإشباع ، إن لم نقل بأنها قد تؤدي في خاتمة اللطاف إلى إمدادنا بضرب من الرضا أو اللذة أو الإمتاع . فلكل تجربة إذن صبغة إستطيقية أو نسيج جمالى ، بشرط أن نجىء متناسقة ، متسقة ، مشبعة ، باعثة على الرضا . وما دامت « الخبرة » لا بد من أن تتطوى على خروج من دائرة الأحاسيس الشخصية الفردية ، وامتداد نحو عالم الأشياء وللوضوعات والأحداث الخارجية ، فإن « التفاعل الحيوى » الذى يقترن بها لا بد من أن يجىء منطوياً على ضرب من الإشباع أو اللذة أو الشعور بالرضا . ولعل هذا هو ما عناء ديوى حينما كتب يقول فى كتابه « الخبرة والطبيعة » : « إن الإدراك الحسى للناسمى إلى درجة النشوة ، أو إن شئت فقل التقدير الجمالى ، لهو فى طبيعته كأمى تلذذ آخر تتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة الاستهلاكية ، فهو ثمرة لضرب

من للمهارة أو الذكاء في طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ، بحيث نتمكن من زيادة ضروب الإشباع التي تحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً ، فنجعلها أشد وأبقى ، وأطول^(١) . ومعنى هذا أن الخبرة الجمالية لا تخرج عن كونها ترقياً طبيعياً لتلك الدوافع البشرية العامة التي نستمع لها في استجاباتنا الطبيعية العادية للبيئة الحيوية التي نعيش بين ظهرانيها . ولما كانت « الخبرة » هي مظهر من مظاهر توازن طاقات الإنسان مع الظروف الحيوية التي تحيط به ، فإن تحقق هذا التوازن على الوجه الأكمل لابد من أن يقترن بضرب من اللذة الجمالية أو للذة الفنية . وتبعاً لذلك فإن « العنصر الجمالي » كما قال ديوى — ليس عنصراً دخيلاً على التجربة البشرية ، وكأنما هو مجرد أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحس أو للمشاركة الصوفية أو التسامى الأخلاقي ، بل هو مجرد رفق (أظهر وأوضح) لتلك السمات العادية التي تميز كل خبرة موية مكتملة^(٢) . ولهذا يربط ديوى بين الفن والحضارة بصفة عامة ، فيقرر أن شتى خبرات المجتمع العملية ، والاجتماعية ، والتربوية قد اصطفت في كل زمان ومكان بصفة جمالية واضحة ، كما يظهر بكل وضوح من دراسة آثار المجتمعات القديمة وعاداتها وأنظمتها وصناعاتها وشتى مظاهرها إنتاجها ..

وإذا كان كثير من علماء الجمال قد فرقوا بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية » أو الفنية ، فإن ديوى حريص على أن يبين لنا أن تاريخ الحضارات البشرية جميعاً عاهد بأن مجتمعا واحداً من المجتمعات لم يفصل يوماً الفن عن

(1) John Dewey : « Experience and Nature » Chicago, Open Court Publ., 1925, p. 389.

(1) John Dewey; « Art as Experience », New York, Putnam's 1934, p. 46 — 47.

الصناعة ، أو الخبرة الجمالية عن الحياة العملية . فليس هناك من معنى لتلك التزعة الجمالية للتطرفة التي ينادى أصحابها بأن « الفن للفن » ، بدليل أن أثينا نفسها (موطن الشعر الحماسي والغنائي ، وشتى فنون الدراما والممار والنحت) ما كانت لتقبل دعوى « الفن للفن » ، لو أنه قدر لها أن تعرف مثل هذه الدعوى .

إن الأفراد — في كل زمان ومكان — هم الذين يستحدثون التجربة الجمالية ، وهم الذين يتمتعون بتذوقها ، ولكن من اللؤكـد أن الحضارة التي ينتسبون إليها هي التي أسهمت في تكوين الجانب الأكبر من مضمون تجربتهم . فـالخبرة الجمالية (كما يقول ديوى) مظهر لحياة كل حضارة ، وسجل لها . ولسان ناطق يخلد ذكراها ويحفظ أمجادها . والحضارة هي البوتقة الكبرى التي تصهر صناعات الجماعة وفنونها وطقوسها وشمائرها وأساطيرها وقيمها الاجتماعية وشتى مظاهر نشاطها . فليس في وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع ، مادامت « الحضارة » بمعناها الواسع هي مصدر شتى أنواع الفنون ، بما فيها التمثيل والفناء والرقص واللوسيقى وصناعة الأواني الخزفية والأدوات للنزلية ... إلخ . وتبعاً لذلك فإن ديوى لا يفصل « الجميل » عن « النافع » ، بل هو يقرر أن الحياة الحضارية التي يصدر عنها الواحد منهما والآخر ، هي التي تتكامل بإظهارنا على ما بين الفنون الجميلة والفنون النفعية من علاقة وثيقة . ولو أننا فهمنا كلمة « للنفعة » بمعنى واسع ، لكان في وسعنا أن نقول — فيما يرى ديوى — إن الفنون الجميلة هي بلا شك فنون نفعية . وآية ذلك أن ممارسة الفنون الجميلة (بطريقة معتلة معقولة) قيمة عملية لا تتجحد ، لأن لها على النفس أثراً تربوياً عظيم الشأن ، فضلاً عن أن من شأن الخبرة الجمالية أن تؤهلنا في كثير من الأحيان للقيام بألوان جديدة من الإدراك . ومعنى هذا أن للفنون الجميلة « قيمة عملية » قد لا تقل أهمية عن قيمة بعض « الصناعات

التكنولوجيا ، وإن كان من الواجب أن نلاحظ في هذا الصدد أننا لا نتحدث هنا عن القوائد للادية أو الضرورات الحيوية ، بل نحن نتحدث عن للنفعة بمضاهيها الواسع ، أو الفائدة العملية بمدلولها العام^(١) . وأما فيما يتعلق بالفنون الصناعية أو التطبيقية ، فإن ديوى يقرر أيضا أنها قد تنطوى على صبغة جمالية ، حين نجىء أشكالها أو صورها متلائمة مع استمالاتها الخاصة . وبهذا للمنى يمكن اعتبار الساجيد أو الأوانى أو الأدوات للنزلة موضوعات فنية ، بشرط أن يكون نوادها الأولية من التنظيم والتشكيل ما يؤدى بطريقة مباشرة إلى إثراء تجربة الشخص الذى يتأملها بنائية^(٢) . — وهكذا نرى أن ديوى ينادى بفكرة تداخل الفنون الجميلة والفنون النافعة ، فلا يكاد يفصل الفن عن الصناعة ، بحسب ما فعل دعاة النزعة الجمالية للتطرفة . والواقع أنه لما كان ديوى حريصا على الربط بين الفن والتجربة ، فإنه يدخل فى نطاق الاستطيقا معنى الإدراك والتقدير والتذوق ، ويقرر أن هذه الكلمة تشير إلى وجهة نظر للشهيد أكثر مما تشير إلى وجهة نظر للتج . ثم يستطرد ديوى فيقول « إن ما يخلع على أية تجربة صفة الاستطيقية هو تحول ما فيها من ضروب مقاومة ، وتوتر ، وتنبهات تدعو فى ذاتها إلى التشتت diversion ؛ بحيث تقلب إهذه جميعا إلى حركة موحدة تتجه نحو مجال آخر ملؤه الرضا والإشباع » . ومعنى هذا أنه لا بد للعمل الفني من أن يجتذب انتباهنا ويستأثر بإدراكنا ويضمن لنا الشعور بالرضا أو الإشباع ، وإن كانت هناك موضوعات جمالية هبات أن تستوعب فى تجربة

(1) John Dewey: • Experience and Nature • Chicago, 1925, p. 392 & 355.

(2) John Dewey: • Art as Experience • New York, Putnam's, 1934, p. 116.

واحدة ، لأن من شأنها أن تولد لدينا باستمرار ضروبا جديدة لانهاية لها من الرضا أو الإشباع . وعلى كل حال ، فإنه « لابد للفن من أن يتطوى على عملية إنتاج أو أداء أو صناعة . . . لأن الإنسان قد ينحت ، أو يقطع ، أو يقد ، أو ينحى . أو يرقص ، أو يمثل ، أو يشكل ، أو يرسم ، أو يصور . . إلخ . والعمل أو الإنتاج إنما يكون قيا حينما نحىء النتيجة للدركة (حيا) ذات طبيعة خاصة تشهد بأن كفياتها باعتبارها مدركة هي التى تحكمت فى عملية إنتاجها(١) » .

فإذا ما أضعنا النظر الآن إلى هذا للذهب البرجمائى فى الربط بين الفن والحياة ، ألفينا أن ديوى يحق بلا شك فى تصويره للفن باعتباره خبرة أو تجربة مما جعله يخلع على الحياة الجمالية صبغة عامة شاملة . ولكننا لا نوافق ديوى على القول بأن الخبرة الجمالية هي مجرد ظاهرة مصاحبة تقترب بشق ضرورى الإدراك ، لأن معنى هذا القول أنه ليس ثمة طابع خاص أو وظيفة نوعية يتميز بها النشاط الجمالى عماءه من أوجه النشاط البشرى . والظاهر أن حرص ديوى على إدخال الحياة الجمالية فى مدار للطلاب البشرية الحيوية ، هو الذى جعله يشيع الغموض فى طبيعة « الخبرة الجمالية » بإذابتها فى مجرى نشاطنا البشرى العادى . ولا شك أننا إذا سلمنا مع ديوى بأن التقدير الفنى إن هو إلا مجرد وعى مركز أو شعور حاد يقرن بأية تجربة حية عادية ، فسيكون معنى هذا أننا لن ننسب إلى « الخبرة الجمالية » أية طبيعة خاصة مميزة ، بل مجرد فارق كمى يحض يجعل منها نشاطاً أقوى أو أشد أو أطول من أى نشاط آخر عادى . غير أن كل فهم صحيح لطبيعة الحياة الجمالية لابد بالضرورة من أن يظهرنا على أن للنشاط الفنى نوعيته

(3) Cf. Iredell Jenkins : « Art and the Human Enterprise, » Harward, 1958, p. 142.

الخاصة ، ودوره الخاص ، في صميم التجربة البشرية بصفة عامة. وتبعاً لذلك فإننا لن نستطيع أن نقتصر على القول بأن « الفن هو الحياة نفسها مركزة » ، أو أن « كل معيشة خصة مليئة قوية لا بد من أن تكون ذات طابع جمالي » كما زعم جيو Guyau (مثلاً) ، بل سنجد أنفسنا مضطرين إلى أن نعيد وضع مشكلة الصلة بين الفن والحياة ، حتى نفهم طبيعة تلك الصلات الديناميكية الديالكتيكية التي تنشأ في العادة بين الفنان المبدع أو الهاوى للتذوق من جهة ، وبين الصنّ الفنى أو للوضوح الجمالى من جهة أخرى .

٤. — والواقع أنه إذا كان من الخطأ أن نفصل الفن عن الحياة فصلاً مطلقاً ، فإنه قد يكون من الخطأ أيضاً أن نربطه بالحياة ربطاً مطلقاً ، مادامت مهمة الفن — على حدّ تعبير لالو — إنما تنحصر « في خلق عالم خيالى يحىء مغايراً لعالمنا الواقعى بوجه ما من الوجوه »^(١) . وإذا كان البعض قد توهم أن العمل الفنى لا بد من أن يكون بالضرورة علامة مكافئة للشخص الذى ابتدعه ، فإن كثيراً من علماء الجمال يقررون — على العكس من ذلك — أنه ليس من الضروري أن يحىء الفن مساوياً دائماً لصاحبه . ولعل هذا هو ما عناه فلوير حينما كتب يقول (في رسالة بحث بها إلى لويز كوله Louise Colet) : « تسألينى عما إذا كانت تلك الأسطر التي بعثت بها إليك قد كتبت خصباً لأجلك ، ولعلها الغيرة هي التي تدفك إلى التحرق شوقاً لمعرفة من كتبت لأجله إذن ، فأعلى أنها لم تكتب لأحد ، مثلها كمثل كل ما عداها مما كتبت . لقد حرمت على نفسى دائماً أن أضع شيئاً من ذات نفسى في مؤلفاتى ، ومع ذلك فقد وضعت

(1) Cf. Charles Lalo ; « Notions d'Esthétique » P. U. F.,

فيها الشيء الكثير . وكان رائدى دائماً ألا أهبط بمستوى الفن إلى حد الاختصار على إشباع حاجات شخصية فردية منعزلة . وكَم من صفحات رقيقة خطها يراعى دون أدنى عشق ، بل كم من صفحات عنيفة دبحها قلى دون أدنى سخط . لقد كنت أتخيل ، وأتذكر ، ثم أعود إلى اللزج والتأليف . ولكن ثقي أن ما اطلمت عليه لم يكن ذكرى لأى شيء على الإطلاق^(١) . فليس « العمل الفني » — في رأى فلوير — صورة مطابقة لشخصية صاحبه ، بل هو إنتاج مستقل يحمل طابعاً لاشخصياً يشهد بموضوعيته . ومع ذلك فإن فلوير نفسه هو الذى يعود فيقول « إن مثل الفنان من عمله الفني ، كمثل الله من الكون : فهو حاضر في كل مكان ، دون أن يكون مرتباً في أى مكان » . يد أننا إذا سلمنا مع بعض النقاد بأن أدب فلوير يكاد يكون في معظمه أدباً واقعياً موضوعياً ، وأن أدب مستندال أوبروست Proust (مثلاً) يكاد يكون في معظمه أدباً شخصياً ذاتياً ؛ فهل يكون معنى هذا أن أدب فلوير في نظرنا أقل شأنًا أو أدنى درجة من أدب مستندال أوبروست ؟ ألا تظهرنا التجربة على أنه مهما استند الفنان في أعماله الفنية إلى حياته الشخصية ، فإنه لا يمكن أن تكون ذاته وحدها هي مصدر أغذيته الروحية^(٢) ؟ بل ألسنا نلاحظ أن للعمل الفني حياته المستقلة : لأنه يتكون خارجاً عن حياة الفنان العادية ، في عالم صوري بحث ، وكأنما هو لا يخضع إلا لقوانينه الخاصة ، فضلاً عن أنه قد يكون بمثابة أداة تزيد من سعة وجودنا أو

(1) Flaubert ; « Oeuvres Complètes » éd. C. F. Grout, Paris 1926, t. I. p. 254, (cité par. M. Nédoncelle; « Introduction à l'Esthétique » P. U. F. 1953, p. 52.)

(2) Gh. Lalo : « L' Art Près de la Vie » Paris, p. 21.

امتداده أو شدته ، إن لم تقل أحيانا بأنه قد يساعدنا على أن ننسى أو ننسى وجودنا ؟ ألم يقل Gide بصرح العبارة : « إن مؤلفاتنا ليست بمثابة أقاصيص واقعية تروى حياتنا ، وإنما هي بالأحرى رغبات شاذة تعبر عن نزوعنا نحو حيوات أخرى ظلت محرمة علينا ، وحينئذ إلى الإتيان بأفعال أخرى بقيت متعذرة أو مستحيلة بالنسبة إلينا . . . فكل كتاب نخطه يد الأديب إن هو إلا إغراء موقوف أو غواية معطلة ؟ » (١).

لهذه الأسباب جميعا يذهب بعض علماء الجمال إلى أن « العمل الفني » ليس مجرد صدور مباشر عن الشخصية ، أو ترجمة ذاتية لصاحبه ، وإنما هو « بلورة » Cristallisation لحياة الفنان ، لا مجرد امتداد لها . وربما كانت صعوبة الفن إنما تكمن على وجه التحديد في أنه كلما يتطلب من صاحبه أن يرد علينا تاريخ حياته ، بعد أن يدخل عليه بعض التعديلات أو التحويرات أو « الرتوش » ، وإنما هو يرفض عليه في معظم الأحيان أن يتخذ من فرديته التجريبية موقف علم الاكتراث أو اللامبالاة Indifférence (٢) . وإذا كان البعض قد دأب على القول بأنه « كما يكون العمل الفني ، فكذا يكون الفنان أيضا » ، فإن لالو يحاول في دراساته الاستيطانية القيمة للعلاقة بين الفن والحياة أن يبين لنا بكل وضوح أن الفنان لا يضع في إنتاجه صميم شخصيته ، أي ما هو عليه بالفعل ، وإنما هو يضع فيه ما يعتقد أنه كائنه ، أو ما يريد أن يكونه ، أو ما هو عاجز عن أن يكونه ، أو ما يخشى أن يكونه . . . الخ . حقا إن الفنان

(1) André Gide : « Le Retour de l'enfant prodigue » p.31.

(2) M. Nédoncelle : « Introduction à l'Esthétique » P.U. F. 1953, p. 55.

— كما قال بعض علماء النفس — إنما يكون نفسه حينما يكون أعماله الفنية ، ولكن « العمل الفني » قد يحىء بمثابة تمير عن رغباته للكبوتة ، أو مثله العليا ، أو حياته الباطنة الدفينة ، فيكون إنتاجه الفني في هذه الحالة مجرد محاولة شاقة من أجل الإمساك بالحلم واحتباسه في صور مادية . ومعنى هذا أن « العمل الفني » ليس بالضرورة نسخة طبق الأصل من شخصية صاحبه ، بدليل أن كثيراً من الأعمال الفنية الرائعة قد صدرت عن شخصيات منحرفة أو نفسيات ضعيفة . وحسبنا أن نتذكر أن جوجان كان عريداً ، وأن شومان قد مات مأفوناً ، وأن رامبو أثر جمع اللال على قرض الشعر ، وأن كلودل Claudel نفسه لم يعد يفهم شيئاً من كل ما أُنشج ، لكي نتحقق من أنه ليس من الضروري للشاعر أن يكون صاحب « نفس شاعرة » *âme poétique* ، وأنه ليس من الضروري للعمل الفني أن يصدر عن حياة فنية مثالية .

يد أننا نمود فتقول إن هذا كله لا يبنى على الإطلاق أن لاعلاقة بين العمل الفني وصاحبه ، فإن من للؤكد أن وشائج القرابة قائمة بين الفنان ووليد الروحي ، وإن كانت أمارات الشبه بينهما قد تتجلى على أوجه عديدة متنوعة . فالعلاقة بين الفنان وعمله الفني ليست من البساطة بحيث يحق لنا أن تهم الفنان بالرياء أو الكذب أو التدجيل لمجرد أن أعماله الفنية لا تكاد تمت بصلة إلى ما هو عليه بالفعل ، وإنما ينبغى لنا أن نتذكر دائماً أن العمل الفني قلما يحىء تعبيراً تكاملياً ضرورياً عن شخصية صاحبه . وإذا كان لالو قد استطاع أن يقول : « هذا هو الفنان ، وذلك عمله الفني : هذا على نحو ، وذلك على نحو آخر » ^(١) ، فإنه قد يكون في وسعنا أن نقول إن العلاقة بين الفنان وعمله الفني

(1) Charles Lalo : « Notions d'Esthétique », P. U. F., 1952, pp. 33 — 34.

هى علاقة تشابه فى اختلاف ، أو اختلاف فى تشابه . وكثيراً ما يكون التباين القائم بين الفنان وعمله الفنى مجرد تأكيد لتلك الحقيقة النفسية الهامة التى فطن إليها بعض علماء الجمال من الألمان حيناً حدثونا عن « أمر مسرحى » impératif théâtral كامن فى أعماق نفوسنا ؛ أمر يدفعنا دائماً إلى أن نتجش شيئاً لا يكون على غرارنا ، وكأنا نحاول فى كل أعمالنا الفنية ألا نبذو على نحو ما نحن عليه بالفعل فى قرارة نفوسنا . وتبعاً لذلك فإنه قد يكون من الخطأ أن نقول مع بعض علماء الجمال (مثل العالم الفرنسى فيرون Véron فى القرن للامضى) إن إعجابنا بالعمل الفنى إنما يعنى مباشرة فهو شخص الفنان . وآية ذلك أننا لسنا فى حاجة إلى أن نعرف لامارتين Lamarline أو أن نحب إلفير Elvire (عشيته) ، حتى تذوق أو نعشق « البحيرة » أو « المصلوب » : Le crucifix هذا إلى أنه ليس ثمة تشابه حقيقى بين فيدر Pédre ورأسين Racine أو بين شخصية تيريز ديكرو Thérèse Desqueyroux وشخصية فرنموا موريالك : F. Mauriac ، على الرغم من أنه لا بد من أن يكون كل من الكاتبين قد وسم بطابعه الشخصى عمله الأدبى الخاص . فالعمل الفنى هو بمعنى ما من المعانى حقيقة مستقلة قائمة بذاتها ، وكأنا هو موجود روحى له كيانه الخاص للمستقل عن شخص صاحبه ، ولكنه من جهة أخرى هو الفنان نفسه ، بوصفه صادراً عن إرادة الفنان التى عملت على تكوينه . ومعنى هذا أن ثمة علاقة مزدوجة بين الفنان وعمله الفنى ، أو بين الخالق وخليقته : علاقة استمرار واتصال من جهة ، وعلاقة تباين وأصاله من جهة أخرى . وليس من تعارض بين هاتين العلاقتين : فإن للملاحظ أن الفنان حين يضع نفسه بأكلها فى صميم فعله الإبداعى ، فهناك قد يكون فى وسع عمله الفنى أن يفصل عنه ، لى يقوم بذاته ويتجش بوجود مستقل . وحيناً تتحقق تلك « الهوية » بين الفنان وعمله الفنى ، فإنها تكون

بمثابة العلامة التي تؤذن بحدوث « ولادة روحية » ، وعندئذ يحىء للوضوع الجمالى فيكون بمثابة مظهر حقيقى لتلك الأبوة الروحية التي تتجلى في صورة موضوعية خارجية . ولكن ، ليس من الضروري أن تحىء جميع مخلوقات الفنان متشابهة تشابها مادياً واضحاً ، حتى يصح أن نقول عنها إنها تنتمى إلى عائلة واحدة ، أو إن لها أباً روحياً واحداً . حقا إن اليد التي خطت « ذكريات من وراء القبر » *Mémoires d'outre-tombe* هي بعينها التي ديجت « أتالا » *Atala* ، ولكن من المؤكد أن الفارق شاسع بين هذه وتلك . وكذلك نجد أنه ليس ثمة من تشابه واضح بين بروتس *Brutus* ، وبيتا دى فلورانس *Pietà de Florence* ، وموسى *Moïse* ، على الرغم من كونها جميعاً من صنع ميكائيل أنجيلو . ومع ذلك فإن ثمة وحدة تجمع بين تلك التماثيل للتبانية ، كما أن ثمة روحاً واحدة تشيع في تلك للؤلؤفات العديدة التي ديجها براع شاتوبريان . وهكذا رانا مضطرين إلى أن نعود فنقول : « إن العمل الفنى هو الفنان بعينه ، مادام هو إرادته ، ومادامت تلك الإرادة قد نجحت في تكوينه ؛ ولكن العمل الفنى من جهة أخرى هو في ذاته ولذاته ، مادام قد اتخذ جها بفضل إرادة الفنان » (١) .

٤١ فإذا ما انتقلنا الآن إلى دراسة نظرية لالو في الصلة بين الحياة والعمل الفنى ، ألتينا أن هذه النظرية تستند إلى فلسفة تعبيرية *Philosophie de L'expression* تومن بما قاله كروتشه *Croce* (١٨٦٦ — ١٩٥٣) من أن وظيفة العمل الفنى هي التعبير عن شخصية الفنان بألفها . ولكن لالو يصحح هذه النظرية فيقول إن « التعبير » ليتخذ صوراً عديدة ، بدليل أن

(١) Cf. M. Nédoncelle : « Introduction à L'Esthétique » , P. U. F., 1953, p. 65 — 66.

الفن قد يكون قريباً من الحياة ، أو بعيداً عنها ، أو فراراً منها . . . إلخ ؛ وفي كل هذه الحالات لا يمكننا أن نقول إن الفن هو الحياة بعينها ، أو إن الفن ليس من الحياة في شيء ، بل لابد لنا من أن نعترف بأن في الفن دائماً شيئاً من الحياة . وهنا تتجلى نزعة لالو النفسية الاجتماعية ، فتراد محاولة أن يصنف لنا شتى النماذج النفسية الجمالية ، في ضوء فهمه لتلك العلاقات التفسيرية التي يمكن أن تقوم بين الفن والحياة . وهكذا يرفض لالو شتى النزعات الجمالية الإطلاعية أو الإيقانية ، لكي يقدم لنا دراسة نقدية علمية تحاول فهم الظواهر بالرجوع إلى عللها للبائسة ، بدلاً من الاسترسال في تأملات فلسفية مجردة حول صلة الفن بالحياة أو الوجود بصفة عامة . وحجة لالو في ذلك أن الواقع الاستلطي لا يكون كتلة واحدة متجانسة متماسكة ، بل هو يتكون من حالات جزئية عديدة متباينة ، لابد لعالم الجمال من الاهتمام بدراستها وتحليلها ، على نحو ما يهتم عالم الأخلاق بدراسة حالات الضمير الجزئية . والخطأ الذي وقعت فيه معظم النظريات الجمالية التي اهتمت بدراسة الصلة بين الفن والحياة هو أنها كانت تعمم نموذجاً بعينه من تلك النماذج النفسية العديدة التي نلتقي بها لدى الفنانين ، متناسية كل ما عداها من نماذج ، وكأنها هو « اللطوق » الذي لا يبع مجالاً لأي نموذج آخر من نماذج الإبداع أو التدفق . ولهذا يقرر لالو أن أصحاب النزعات الحيوية ، والجمالية التطرفة ، والتعبيرية نفسها ، قد جانبوا الصواب جميعاً حيناً أرادوا أن يجملوا من مذاهبهم حقائق مطلقة تطبق على جميع الحالات أو تصدق على جميع الفنانين .

أما الرأي الذي يذهب إليه لالو ، فهو أن هناك أوجهاً خمسة يمكن أن تتجلى على نحوها صلة الفن بالحياة ، ابتداء من تلك للذاهب التي تفصل الفن عن الحياة ، بدعوى أن الفن للفن ، حتى تلك النزعات الحيوية للتطرفة التي تقرر أنه

الفن الحقيقي الأوحى إنما هو الحياة نفسها ، وسنحاول فيما يلي أن نستقصى هذه الأوجه الخمسة ، مبتدئين من أسفل السلم ، فنعرض أولا لدراسة نظريات القائلين بأن لاصلة بين الفن والحياة ، لكي نواصل من بعد صعود الدرجات المختلفة لهذا السلم الاستطقي ، حتى نبلغ تلك النظرية للتطرفه التي توحد بين الفن والحياة . وسنرى أنه إذا كان دعاة النزعة الحيوية للتطرفه يقررون أن الطيار حين يمشى مهنته بعمق وشدة فإنه يكون عندئذ بمثابة فنان ، فإن دعاة النزعة الجمالية للتطرفه يزعمون أن لا قبة لكل ما في العالم من طيران بالقياس إلى قصيدة رائعة عن الطيران ! فلتنظر إذن في هذه الأوجه الخمسة لاتصال الفن بالحياة ، على نحو ما يصورها لنا لالو :

أولا : الوظيفة التكنيكية *Technique* . وهنا يتخذ الفن صورة نشاط صناعي حر ، فيجاء الفنان في عالم من الصور الجمالية ، مكتفيا بممارسة نشاطه الفني لقدراته ، دون أن ينسب إليه أية وظيفة أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية . وهكذا يقتصر الموسيقى على التفكير بلفظه الخاصة التي يصطنعها حين يحد إلى صياغة أنغامه ، بينما يقتصر الشاعر على التفكير بلفظه الأوزان والإيقاعات ، والمصور بلفظه الألوان والأشكال ، وهم جراً . وربما كان خير نموذج لهذا الطراز من الفنانين الأخوين إدمون وجول جونسكور Goncourt اللذين كرسا كل جهودهما لتنمية براعتهما الفنية ، دون الانشغال بأي هدف آخر يخرج عن دائرة النشاط الفني الخالص . ولا شك أن مدرسة « الفن للفن » التي ظهرت في القرن الماضي إنما كانت صدى لهذه النزعة الأرستقراطية في الفن ، إذ وقع في ظن أصحابها من أمثال أوسكار وايلد Oscar Wilde (١٨٥٦ — ١٩٠٠) ووليم بليك William Blake (١٧٥٧ — ١٨٢٧) وغيرهما أن في الفن نشاطا نوعيا تلقائيا خاصا هو الذي

يسمع للفنان بأن يحيا حياة أخرى مغايرة لحياة السواد الأعظم من الناس . ولكن الخطأ الذى وقع فيه أصحاب هذه للدرسة إنما ينحصر فى أنهم أرادوا أن يتخذوا من هذا للعار الأرسقراطى الذى التزمه بعض الفنانين قاعدة عامة مطلقة يطبقونها على النشاط الفنى كله .

ثانيا : الوظيفة الكمالية Instrument de luxe . وهنا تكون مهمة الفن أن ينسبنا الحياة ، بأن يصرفنا إلى اللهو أو اللعب أو الترف أو ما إلى ذلك . ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو التمتع ، وسط مشاغل الحياة وهموم العيش ؛ فهو يمدنا بلذة خالصة تتيح لنا السبيل للفرار من الألم والحلاص من متاعب الحياة الجديدة . وقد كان الفيلسوف الألمانى كانت Kant أول من دعا إلى اعتبار الفن ضرباً من اللهو أو النشاط الحر الذى لا غاية له ، ثم تبعه شيلر Schiller وهربرت اسپنسر H. Spencer فحاولا أن يجعلوا من النشاط الفنى بأسره مجرد صورة عليا من صور اللعب أو اللهو . أما الفنانون الذين اتخذوا من الفن مجرد أداة للتسلية أو اللهو ، فهم أولئك الأشخاص الذين كانوا يمارسون حرفاً أخرى ذات طابع جدى ، مثل لامارتين Lamartine الذى كان ينظم الشعر فى أوقات فراغه ، لتخلص من هموم السياسة وأعباء رجل الدولة ، فكان الفن عنده بمثابة إشباع لبعض الحاجات التى كانت تنقصه فى حياته الواقعية الجديدة . ولعل هذا هو ما قصد إليه جروس Groos حينما قال : « إن التفكير الجمالى هو أشبه ما يكون بحالة تسمية سعيدة نستشعرها يوم عيد » . فنحن هنا يازاء فنانين يتخذون من فنىهم أداة للتسلية أو اللهو أو الترف كما فعل لامارتين أو فلوير (١) .

(1) Charles Lalo : « Notions d'Esthétique » Paris, P.U.F., 1952, pp. 30—31

ثالثاً : الوظيفة للثالية أو الأفلاطونية . وهنا تكون مهمة الفن هي العمل على تجميل الواقع أو تجسيم للثل الأعلى ، فيحاول الفنان أن يضفي على الواقع لباساً جميلاً يستمد من خياله الحصب ونوازعه السامية ... وهذا ما عبرت عنه شق التزعجات للثالية في كل زمان ومكان ، منذ عهد أفلاطون حتى يومنا هذا ؛ وهو عكس ما تذهب إليه « الوجودية » للعاصرة (مثلاً) حين تحاول أن تلزم نفسها بالاندماج في الواقع والارتباط بالحقيقة . وربما كان خير مثال لهذا النوع من الفن روايات الفروسية ، وأقاصيص البطولة ، ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين ، وكتابات الروائية الفرنسية للشهيرة جورج صاند George Sand (١٨٠٣ - ١٨٧٦) إلخ . وللشاهد في هذا النوع من الفن أن الإشباع الخيالي يحل محل النشاط العملي المقترن بالتوتر ، فيكون الإنتاج الفني بمثابة قناع يخفي به المرء عجزه عن العمل أو التصرف ، بالالتجاء إلى جنة المثل الأعلى ، والاحتفاء بالمبادئ الإنسانية البراقة .

رابعاً : الوظيفة التطهيرية أو العلاجية . وهنا تكون مهمة الفن هي تطهير الانفعالات ، عن طريق ما أطلق عليه أرسطو قديماً اسم « الكاتاريسيس » Katharsis ؛ وهو أن نجىء « المأساة » فنحدث استبعاداً أو طرداً لما لدينا من مشاعر الخوف والرأفة والحب وما إلى ذلك من مشاعر عنيفة ، بأن تستوعب في نطاق خيالي غير ضار كل ما لدينا من حاجة إلى الشعور بمثل تلك الانفعالات . فالعمل الفني هنا إنما يقوم بوظيفة إيجابية هامة ، ألا وهي التحرير أو التحصين الخلقى ، كما يظهر بوضوح مما فعله جيته Goethe حينما كتب روايته الشهيرة « آلام ثرر » حتى يحرق نفسه من تلك الوساوس الانفعالية الحادة التي كانت تدعوه إلى الانتحار ! ولعل هذا هو ما عناء جيته نفسه حينما نصح بعض أصدقائه بقوله : « ليتكم تحذون حذوى ، فإنكم إذا أخرجتم ذلك الجنين الذي يذبكم

إلى عالم النور، لن تلبثوا أن تصموا بالراحة وتشعروا بالسكينة وتظفروا بالهدوء» .
 خامساً : الوظيفة التكرارية أو التسجيلية . وهنا تكون مهمة الفن هي تسجيل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصورته ، أو مضاعفة الحياة عن طريق زيادة شدة الأحداث ، أو تكرار الحقائق مع التغير منها في أضيق نطاق ممكن . وسواء أ كانت هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine ، أم حيوية كما هو الحال عند جيو Guyau ، أم واقعية كما هو الحال عند زولا Zola ، أم وجودية كما هو الحال عند سارتر Sartre ، فإن الغرض من الفن في كل هذه الحالات إنما هو تكرار الوقائع وزيادة حدتها ، دون العمل على تعديلها في صميمها . وإذا كان كثير من الباحثين من أمثال آباء الكنيبة ، وبوسويه ، وتولستوى ، قد ذهبوا إلى أن للسرّح أنراً كبيراً على الأخلاق ، فذلك لأنهم قد لاحظوا أنه يضاعف من شعورنا بالحياة ، نتيجة لما فيه من تصوير واقعي حى لشيء المواقف البشرية^(١) . وقد يحد بعض الفنانين أحياناً إلى التعبير عن نوازعهم الخاصة ورغباتهم الشخصية من خلال أعمالهم الفنية ، فيكون إنتاجهم الفني في هذه الحالة مطابقاً لحياتهم ، وكأن كل مهمة الفن عندئذ لا تكاد تعدو مضاعفة الحياة عن طريق الإنتاج الفني . ويظهر هذا بشكل واضح في إنتاج كثير من الأدباء الفرنسيين مثل مونتني Montaigne ، وبارس Barrès وستندال Stendhal ، وبودلير Baudelaire ، وبروست Proust وغيرهم ، كما يظهر أيضاً في إنتاج كثير من أدباءنا للصريين للعصرين من أمثال طه حسين ونوفيق الحكيم وبوسف السباعي وغيرهم . وهكذا قد يكون الفن مجرد أداة موضوعية يصوغ فيها الفنان حياته الخاصة دون أدنى تحيز ، أو قد يكون مجرد مظهر من مظاهر الأنانية وعبادة الذات ، أو قد يكون تعبيراً عن رغبة الفنان في إعادة قصة جبه من أجل التمتع بما فيها من سعادة ، للمرة الثانية^(٢) .

(1) Charles Lalo: « Notions d' Esthétique », Paris, P.U.F. 1952, p.33.

(2) Raymond Bayer: « Traité d' Esthétique », Paris, Colin, 1956, p 171.

٤٢ — تلك هي الأوجه المختلفة لاتصال الفن بالحياة ، على نحو ما صورها لنا لالو في ثالوثه الجمالي للأثور : « التعبير عن الحياة في الفن » ، و « الفن بعيداً عن الحياة » ، و « الفن قريباً من الحياة » ^(١) . وربما كان الطريف في هذه الدراسات الجمالية الثلاث أنها قد أظهرتا على أن ثمة مجالاً للتوفيق بين آراء كل من أصحاب النزعة الحيوية *vitalisme* ، والنزعة الجمالية للتطرفة ، والنزعة التعبيرية المهددة : فهؤلاء جميعاً معطشون ، لو وقع في ظنهم أن النزعة التي ينادون بها هي الحقيقة المطلقة التي تصدق في جميع الحالات ، ولكنهم من جهة أخرى محقون ، بشرط أن يفهموا أن ثمة حالات نسبية تنطبق عليها نظراتهم ، دون أن تكون ثمة نزعة واحدة تصدق على شئ النماذج ، وفي جميع الحالات . وهكذا يهود لالو فيقول إن ثمة ازدواجاً بين الفن والحياة ، بمعنى أن ثمة روابط متغيرة تجمع بينهما ، دون أن يمتزج الواحد منهما بالآخر تماماً ، أو دون أن يحل الواحد منهما في الآخر نهائياً . حقا إن الفن لا يمكن أن يكون هو الحياة نفسها ، ولكن من الخطأ أيضاً أن تقول إنه ليس من الحياة في شيء ، لأن من اللؤكذ أن الفن يعبر عن جانب من جوانب الحياة . وربما كان من بعض أفضال لالو على علم الجمال أنه قد وجه أنظار الباحثين في هذا العلم إلى أنه لا بد لهم من أن يحدوا إلى تحليل الواقع ، ودراسة الحالات النفسية ، بدلا من الاقتصار على النظر إلى الواقع في جملة باعتباره كلا واحداً متجانسا . ومعنى هذا أن لالو قد أراد أن يجعل من الاستطيقا علما تقدياً يهدف إلى معرفة الظواهر بالرجوع إلى علما ، فنادى بنزعة اجتماعية نسبية ترفض للعايير المتعلقة وتقول بنسبية جوهرية في سائر القيم والنماذج ؛ وحاول هو نفسه أن يقدم لنا

(1) L ' Expression de la vie dans l ' art ; L ' Art loin de la vie : L ' Art près de la vie .

دراسات علمية موضوعية لبعض الحالات الخاصة الجزئية ، بدلاً من الاسترسال في اجترار بعض التأملات الفلسفية للجردة حول صلة الفن بالحياة على وجه العموم^(١) .

ولئن كان لا لوي يتعرف بأن الإنسان بظبعه حيوان ميتا فيزني شغوف بالمثل إلا أنه يضيف إلى ذلك أن هذا الوجود الولوع بالقيم لا يكف لحظة عن الوقوع في الكثير من الكآبة بسبب استحالة قيام «قيمة مطلقة» *vaaleur absolue* . ولا عجز الإنسان في مضمار الفن عن الاهتداء إلى جمال مطلق ، فقدراح يخلط بين « الخير » و « الجمال » ، آملاً من وراء ذلك أن يثر على دعاة أخلاقية قوية يقيم عليها إيمانه بالجمال . وهكذا ذهب بعض الأفلاطونيين إلى أن « الجمال هو بهاء الخير » ، وأن « الأخلاق هي جمال العادات » ، بينما حاول آخرون أن يوحّدوا بين قيمة « الخير » وقيمة « الجمال » حتى ينسبوا إلى الفن صبغة أخلاقية تربوية . ولعل من أشهر للفكرين المحدثين الذين أكدوا صلة الفن بالأخلاق جيو Guyau ، وسياي Séailles ، ومترلنك Maeterlinck ، وكروتشه Croce ؛ وهؤلاء جميعاً قد عمدوا إلى مزج « السكّال الأخلاق » بالسكّال الجمالي ، وكان ثمة علاقة صوفية أو شبه صوفية بين الخير والجمال . وأما أصحاب النزعة الجمالية المتطرفة — وعلى رأسهم شارل بودلير وتيوفيل جوتييه وأوسكار وايلد Wilde — فقد رأوا على العكس من ذلك أن ليس من صلة على الإطلاق بين الفن والأخلاق ، لأن القيم الجمالية تملو على الخير والشر معاً ، ولأن الفن وجوده المستقل الذي لا شأن له بالدين أو الأخلاق أو الآداب العامة ... الخ وهكذا حتى وطيس الخلاف بين دعاة الأخلاق وأنصار الزهد

les ascètes من ناحية ، ودعاء الفن وأنصار الجمال les esthètes من ناحية أخرى ، قام تولستوى يدين شتى الأعمال الفنية التي تدعو إلى الانحراف الخلقى أو تشجع على الاستخفاف بالدين ، بينما راح بودلير يحل من شأن الطابع اللا أخلاقى للفن ، بوصفه نشاطاً حراً مستقلاً يصرفنا عن الحياة الواقعية ، وينأى بنا عن مضار الخير والشر ، ويعلو بنا على شتى اللواضعات الاجتماعية . ومن هنا قد ظهرت الحاجة إلى إثارة مشكلة العلاقة بين الفن والأخلاق ، وقام لالو بمحاول التوفيق بين هاتين النزعتين المتطرفتين ، فقدم لنا كتاباً صغيراً بعنوان « الفن والأخلاق » ذهب فيه إلى أن للقوليات طابعاً تاريخياً ، وأن للقوليتين لهامتين بالنسبة إلينا إنما هما « السوى » le normal و « اللئالى » l'idéal ، لا « للطلق » l'absolu و النسبى le relatif . حقا إن للعايير الجمالية (فيما يقول لالو) لابد من أن تلتقى عبر التاريخ بالعايير الأخلاقية ، ولكن مهمة عالم الاجتماع إنما تنحصر على وجه التحديد في تذكير عالم الجمال بضرورة التخلي عن الروح القطعية التوكيدية dogmatisme ، من أجل الاعتراف بنسبية للمعانى والأحكام (١) .

يدأنا حتى إذا سلطنا مع بعض علماء الجمال بأن لا موضع لإثارة مشكلة العلاقة بين الفن والأخلاق ، فإننا قد لا نجد حرجاً في أن نقول مع برنشيك إن من شأن الفن أن يسدى إلى الأخلاق خدمة جليلة ، لأنه هو الذى ينزعنا من أسر « المركز الذاتى » l'égoцентризм ، لكي يحقق بيننا وبين الآخرين

Charles Lalo: L'art et la Morale , Paris, Alcan, 1922, (1)

(عن طريق التذوق الفنى) ضرباً من المشاركة الوجدانية الفعالة . فالتربية الجمالية هى بلا شك الوسيلة الناجعة التى يتسنى لنا عن طريقها أن ننقل من أخلاق جزئية محدودة إلى أخلاق عامة كلية ، إذ تهيأ نفوس الآخرين فى أعماق ذواتنا ، لا بوصفها مجرد انعكاسات لأذواقنا الخاصة ودرجاتنا الشخصية ، بل بوصفها تجارب حية نشارك فيها « من الداخل » فنستطيع عن هذا الطريق أن ننفذ إلى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصى . ولا شك أن هذا الإشعاع الروحى الذى يتحقق عن طريق الأعمال الفنية إنما هو مدرسة أخلاقية كبرى تعلم فيها التعاطف والتناغم والمشاركة الوجدانية ، بحيث قد يصح لنا أن نقول إن الفن هو أعمق مظاهر النشاط البشرى جميعاً تعبيراً عن « الاتصال » ، وأشدها إثارة للانفعال ، وأكثرها تأكيذاً لاستمرار التاريخ وتعاقب الأجيال . وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن رسالة الفن الكبرى — حتى فى يومنا هذا — إنما هى أن يكون « أداة تواصل بين الموجودات . » (١)

ولكن حذار من أن تتوهم أنه لا بد للفن من أن يكون فى خدمة الأخلاق ، وكأن من شأن عبادة الجمال أن تكفل لنا بطريقة تلقائية سهلة غلبة الحق وانتصار الخير ! حقاً لقد وقع فى ظن رسكن Ruskin (فى الجزء الأول من كتابه عن للصوريين المحدثين) أن حل شتى مشكلاتنا الأخلاقية والاجتماعية إنما يكون بالعودة إلى الطبيعة ، لأن للمناظر الطبيعية تأثيراً سحرياً على النفس قد

(1) L. Brunschwig : Le Progrès de la conscience dans la Philosophie Occidentale • t. II, Paris, F. Alcan, 1927, p. 740.

يكون هو الكفيل تهذيبها وتنقيتها وإصلاحها ؛ ولكنه لم يلبث أن تحقق من كذب دعواه ، ففى يدرس الاقتصاد السياسى ، وصرعان ما اعتنق مذهب الاشتراكية ، واليوم ، نجد أنصار للاركية يتخذون موقفاً مماثلاً ، فيعلنون أن الانفعالات الجمالية ، سواء قبل إلغاء الطبقات أم بعد ، لا يمكن أن تكون كافية لتوليد سلوك أخلاقى قويم . والواقع أن من طبيعة الفن أنه لا ينمو ويترقى ويتطور إلا فى جو ملؤه الحرية ، دون أن يتحدد مسراه فى قنوات تفرض عليه لتحقيق بعض الغايات الأخلاقية أو الدينية أو السياسية . وهكذا استطاع الفن فى كل زمان ومكان أن ينتصر على شتى العوائق الخارجية التى أقامها فى سبيله أهل النظر العقلى من أمثال أفلاطون وهيجل وتولستوى وجيو وغيرهم ، فلم يكن لأية معايير أخلاقية أو دينية أن تقف حبر عثرة فى سبيل نموه وترقيه وازدهاره . ولئن كان البعض لا زال يحاول أن يفرض على الفن مساراً محدداً لا يتجاوزه ولا يخرج عليه ، إلا أن الواقع نفسه ليسهـد بأنه ليس أضف ولا أذى إلى السخرية من ذلك « الفن للوجه » l'art dirigé الذى يخضع لقاعدة لا يستمدّها من صميم وجوده (١) .

أما إذا راق لبعض أن يتهم جماعة الفنانين بأنهم فى معظم الأحوال لا واقعيون ، أو لا أخلاقيون ، أو لا عقليون ، لمجرد أنهم يقدمون لنا الأشياء فى صور لا تتفق مع عاداتنا الإدراكية والوجدانية والنزوعية ، فربما كان فى استطاعتنا أن نرد على هذا الاتهام بأن نقول إن الأعمال الفنية (كما رأينا مراراً من قبل) ليست نسخاً تمثل أشياء عادية نعرفها فى حياتنا العملية بطرق أخرى ،

(1) M. Nédoncello : « Introduction à l'Esthétique »
P. U. F, 1953, pp, 46-47

وإنما هي موضوعات فريدة محملة بعمان خاصة تنقلها إلينا بطريقتها الخاصة ، دون أن يكون من الضروري أن يحىء مضمون الواقع الذى تنقله إلينا متفقاً مع تلك المفاهيم المادية الموجودة لدينا عن الواقع . حقاً إن الكثيرين يصرون على اتهام الفنان بأنه يفسد طبيعة الأشياء ، ويعرض على الناس ما كان يحسن أن يظل فى طى الكتمان ، ويهدم ما لدى العامة من إيمان ساذج بسيط ، ويتعاطف مع شخصيات أو تصرفات كان يجب أن يدينها ويقسو فى الحكم عليها ، ولكن من المؤكد أن هؤلاء يخلطون بين الفن والأخلاق ، ويمزجون للوضع الفنى بالموضوع الحلقى . فاقابلة واللصوص والزناة والأشرار هم فى نظر الأخلاق موجودات طالحة لا بد من أن تلقى جزاءها ، ولكنهم فى نظر الفن قد يكونون مجرد مخلوقات شبيهة بنا ، أثنى موجودات تسمى قادتها الظروف أو للابسات إلى ارتكاب الجريمة ، دون أن تكون الفعلة الإجرامية التى أقدمت على ارتكابها قاعدة عامة لكل سلوكها . ومن هنا فإن رأى العام لا يرى الشيء إلا فى ضوء علاقاته للتشابهة وصلاته المتعددة وأهميته الحيوية ، فى حين أن الإدراك الفنى لا يرى الشيء إلا باعتباره موضوعاً خاصاً له كيانه الذاتى ومضاه الخاص (١) .

فالفنان يؤكّد لنا أن الشيء الذى يعرضه أمام أنظارنا يملك فردية خاصة تجعل منه ذاتاً جزئية ، وكأنما هو على حد تعبير سارتر « موجود لذاته » un pour-soi . ومن هنا فإننا نخطئ بلا شك لو أننا حاولنا أن نفهم « الموضوع الجمالى » بادخاله فى إطار اتنا الذهنية العادية ، وكأن من الضروري للشخصية الفنية (مثلاً) أن تعجىء مطابقة لبعض النماذج البشرية الحية التى التقينا بها فى حياتنا العملية العادية .

(1) I. Jenkins : « Art and the Human Enterprise »
Harvard' 1958 p; 154.

والواقع أننا قد درجنا على رؤية سائر الأشياء في إطارات خاصة من العلاقات والمعاني والقيم ، فنحن بالتالي عاجزون عن رؤية فرديتها الخاصة ومضامينها الجزئية ، وقد يحىء العمل الفني فيكون بمثابة دعوة خاصة تهيب بنا أن نرى الشيء من جديد ، وعندئذ لا نلبث أن نتحقق من أن في وسع الفنان أن يوسع من آفاق إدراكنا الحسي ، وتأويلاتنا العادية للأشياء ، وأحكامنا الأخلاقية على الشخصيات ، وفهمنا العادي للواقع نفسه ، ولنا نحن بذلك أن الفن وسيلة إدراك نسر بها غور الواقع . كما زعم برجسون ، وإنما كل ما نريد أن نؤكد أنه هو أن الفن عمل يحمل في ذاته معناه ، بمعنى أن العمل الفني هو من نفسه بمثابة عائله الخاص ، وأتينا لن نستطيع أن نفهمه إلا إذا بقينا إلى جواره وعدنا دائماً إليه ^(١) . وهكذا نعود فنقول إن الواقعة الجمالية ليست ظاهرة أخلاقية ، بل هي حقيقة نوعية لها كينوتها الخاصة ، وهي تسترعى انتباهنا بوصفها شيئاً جزئياً محدداً . وعبثاً نحاول أن نقيس الموضوع الجمالي بمعايرنا الأخلاقية العادية ، أو نظراتنا الواقعية العملية ، فإتينا لا بد من أن نتحقق من أن للموضوع الجمالي طابعه الخاص ، ومعناه الشخصي ، وقيمه الذاتية ، وكيانه المستقل . وليس معنى هذا أن لا علاقة للعمل الفني الواحد بماعداء من الأعمال الفنية الأخرى ، بل كل ما هنالك أن للعمل الفني وحدته الجمالية الخاصة التي يتحد فيها الشكل بالموضوع ، فيبدو العمل صورة حية تجمع بين وحدة المحسوس ووحدة المعنى . ومن هنا فإن من شأن العمل الفني الأصيل أن يقدم لنا الأشياء والأشخاص والأفعال بصورة خاصة تمنعنا بالضرورة من الرجوع إلى أحكامنا العادية وآرائنا المسبقة ، لكي

(1) M. Dufrenno : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique » , P. U. F., 1953, p. 197.

تقبل الحقيقة الفنية الماثلة أمامنا على ما هي عليه ، وكأننا هي ذات حية لها حياتها
 الباطنية الخاصة ووجودها المستقل الذي هو « نسيج وحده » ، وإذن فلا بد
 لنا من أن نعرض لدراسة مشكلة الإدراك الجمالي ، حتى نفهم علاقة الفن بالحياة
 على حقيقتها ، وبذلك نكون قد استقلنا من العمل الفني إلى الفنان ، ثم من
 الفنان إلى المشارك أو المتذوق ..

الفصل الثامن

التذوق الفني

٢٣ — إذا كنا قد صرفنا جل اهتمامنا حتى الآن إلى « العمل الفني » .
وإذا كانت دراستنا « العمل الفني » هي التي اقتادتنا إلى البحث في ميكولوجية
الإبداع وعلاقة الفنان بالعمل الفني ، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين
الآن إلى مواجهة مشكلة « التذوق الفني » التي دفعت بعض الباحثين في الفن
إلى القول بأن علم الجمال لا يخرج عن كونه فرعاً من فروع علم النفس التطبيقي .
والواقع أننا لو سلطنا بما يقوله كرونشه من أنه ليس للجميل أدنى وجود طبيعي ،
ولو قلنا مع باش Basch بأن المهم في التجربة الجمالية إنما هو « القادات »
لا « الموضوع » ، لوجب علينا أن نجعل من « التأمل » أو « المشاهدة »
أو « الإدراك الجمالي » الموضوع الرئيسي في علم الجمال كله^(١) . وتبعاً لذلك فقد
ذهب بعض الباحثين إلى أن « الموضوع الجمالي » هو في صميمه مجرد « موضوع
ميكولوجي » يمر عن نشاط خاص تقوم به القادات بإزاء الأشياء . فليس الطابع
الجمالي لأي موضوع من الموضوعات بمثابة كيفية باطنة في صميم هذا الموضوع ،
بل هو ظاهرة تضطلع بها القادات ، أو موقف تتخذه بإزاء ذلك الموضوع .
ولما كان الأثر الفني (أو الموضوع الجمالي) هو من التنوع بحيث يستحيل علينا

(١) يرى باش أن المشكلة الرئيسية في علم الجمال هي مشكلة التذوق الفني ، لأن الفنان
هو حالة نادرة ، أو على حد تعبيره مخلوق غير عادي Monstre لاسبيل إلى دراسته ،
(وهو في هذا يارض كثيراً من علماء الجمال مثل لالو) .

أن ندرسة في وحدته وطابعه العام ، فإن معرفتنا بالحالة النفسية أو الوعي الجمالي الذى يوجد لدينا حين نكون يزاء العمل الفنى ستكون هى الكيفية بأن نحقق لنا بلوغ تلك « العمومية » اللازمة لتحليل الموضوع الجمالى بوجه عام . وهكذا نجى . « الواقعة الجمالية » فتخذ مكانها داخل نشاطنا السيكولوجى ضمن غيرها من وقائع الحياة النفسية . ويصبح من واجبنا أن نصف سلوك الإنسان يزاء الجمال ، كما نصف سلوكه العمل الحسى ، أو سلوكه الخلقى النزوعى ، أو سلوكه الإدراكى العرفانى ، أو موقفه الدينى ... إلخ .

وقد وصف لنا بعض علماء الجمال موقف الذات يزاء العمل الفنى ، فقالوا بأن للاستجابة الجمالية السمات الآتية :

أولاً : التوقف L'arrêt . ومعنى هذا أن ثمة فصلاً منعكساً جمالياً يتمثل فى استجابة الذات للموضوع الجمالى بإيقاف مجرى تفكيرها العادى ، والكف عن مواصلة نشاطها الإرادى ، من أجل الاستغراق فى حالة من الشاهدة أو التأمل التى تكون بمثابة مفاجأة لها . ثانياً : العزلة أو الوحدة L'isolement . ومعنى هذا أن للسلوك الجمالى قدرة انتزاعية هائلة ، لأن من شأنه أن يستبعد من مجال إدراكنا كل ما عدا الأثر الفنى أو الموضوع الجمالى ، فلا نلبث أن نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام الموضوع المشاهد ، وكأننا قد استحلنا إلى عالم جمالى قائم بذاته ، أو « مونادة استيعابية » Monade esthétique متوحدة منعزلة ، وعندئذ نشعر بأننا نحيا (إلى حين) خارج العالم ، وكأنما نحن فى جزيرة نائية . ثالثاً : الإحساس بأننا موجودون يزاء ظواهر (لاهتات) . ومعنى هذا أن الشعور الجمالى يفتقر بالضرورة إلى الواقعية ، نظراً لما للموضوع الجمالى من طابع ظاهرى . فنحن حين نشهد أى عمل فنى نشعر بأننا لا ندرك

إلا شيئاً سورياً خداعاً ، وبالتالي فإننا لا نهتم بمضمون ذلك الشيء ، بل نقصر كل اهتمامنا على النظر إلى شكله أو مظهره . رابعاً : للوقف الحدسي : *L. attitude intuitive* . ومعنى هذا أن رائدنا في السلوك الجمالي ليس هو الاستدلال والبرهنة والبحث العقلي (كما هو الحال في العلم مثلاً) ، وإنما رائدنا الحدس والعيان للباشر والإدراك للفاجيء ، فتجذب إلى الموضوع أو تنفر منه نتيجة لإحساس مبهم يملكنا منذ البداية . خامساً : الطابع العاطفي أو الوجداني . وهنا نلاحظ أن للوقف الجمالي ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب ، وإنما هو أيضاً موقف وجداني يجعلنا نربط للموضوع الجمالي بالحساسية لا بالصور العقلي . وعلى حين أن جانب « المعرفة » يبدو بشكل ظاهر في شتى مظاهر نشاطنا البشري العادي (كالإدراك الحسي ، والفهم العقلي ، والسلوك العملي) ، نجد أن في تأمل الجمال — على العكس من ذلك — مظهراً وجدانياً يتجلى بوضوح ، فيعيدنا إلى حالة بدائية من حالات الوعي أو الشعور . سادساً : التقمص الوجداني أو التعاطف الرمزي *Einfühlung* . ومعنى هذا أننا حيناً نحكم (مثلاً) على أي موضوع حكماً جمالياً ، فإننا نضع أنفسنا موضعه ، محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهية ، عن طريق بعض الحركات العضلية أو الضوية ، وكأننا نقوم بعملية « محاكاة باطنية » ، على حد تمييز جروس *Gross* . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إن أية مشاركة فنية تتحقق بيننا وبين بعض الشخصيات المسرحية أو الغنائية إنما تقوم على هذا التقمص الوجداني الذي فيه تنتقل إلينا انفعالات الآخرين على سبيل المدوى أو التأثير الوجداني فنشعر بأننا نحيا آلامهم ونعاني أوجاعهم ونستشعر ذواتهم^(١) .. إلخ .

(1) R. Bayer : « Essais sur La méthode en Esthétique » 1953, pp. 121—122:

ولهذا يقرر باش أن الطابع الجمالي لأي موضوع ما من للوضوعات ليس مجرد خاصية مميزة لهذا للوضوع ، بقدر ما هو « طريقة خاصة بنا في تصوره ، وتأمله والاستماع إليه ، والحكم عليه ، وتأويله »^(١) . ونحن حين نتأمل الأشياء ، فإننا نضفي عليها روحاً من صميم حياتنا ، فتجسطها تستحيل إلى موضوعات جمالية تدب فيها الحياة . وتبعاً لذلك فإننا في المجال الاستطقي « أمراء حاكون بأمرهم لأننا حين نقول : ليسكن نور ، فإن النور لا بد من أن يكون »^(٢) ولكن على الرغم من أن باش يقرر أن في استطاعة الذات أن تتخذ المسلك الاستطقي بحكم إرادتها إلا أنه يعود فيقرر أنه بمجرد ما تتخذ الذات هذا المسلك ، فإن الصبغة التي يتخذها التأمل بعد ذلك لا تصبح متوقفة عليها ، بل تكون متوقفة على للوضوع نفسه . ومعنى هذا أنه إذا كانت الذات هي التي تشبع الحياة في العالم ، فإن روح الأشياء المتأملة إنما ترجع في نهاية الأمر إلى الأشياء نفسها (لا إلى الذات) . ولنفرض مثلاً أنني عزمت على الاستماع إلى للوسيقى والعمل على تذوقها ، فإنه لن يتوقف على أن أجد الرشاقة في صوناته لموزار أو أن أستشعر الجلال في سيمفونيته لقاجز . والسبب في ذلك هو أن للوضوع الجمالي ليس مجرد دعوة إلى التذوق أو الاستمتاع ، وإنما هو أيضاً شيء يتمتع بطبيعة خاصة وبفرض علينا « قاعدة » خاصة في تأمله . ولئن كنت أنا مصدر الديناميكية الاستطيقية التي ينطوي عليها فعل التأمل ، إلا أن الاتجاه الذي تتخذه تلك الديناميكية التي أنسها إلى الأشياء (حين أتأملها تأملاً فنياً) إنما يمكن في الأشياء نفسها . ومهما يكن من شيء ، فإن الفعل الجمالي الأصلي (وهو ذلك الفعل الذي يجعل تلاقى الذات وللوضوع ممكناً) إنما هو فعل

(1)&(2) V. Basch: « Le maître problème de l'esthétique; in Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature, Alcan, 1934, pp. 51-52 & 54.

« التقمص الوجداني » الذي وصفه فولكلت Volkell وليس Lipps ، والذي أطلق عليه باش اسم « التعاطف الرمزي » أو « الرمزية العاطفية » . وهكذا تقوم الذات بعملية « إسقاط ذاتي » مقترن بضرب من الامتزاج أو القوبان في الموضوع ، فتشيع في الشيء الذي تأمله حياتها وروحها ونوازعها ورغباتها ومشاعرها وشتى مظاهر إحساسها . وحين يقرر دعاة الرمزية أنه ليس ثمة موضوع يمكن وصفه بالاستواء أو عدم الاكتراث في كل ما يحيط بنا ، فإنهم يبنون بذلك أن كل شيء من حولنا ناطق متحد ، وأنا دائماً ممثلون أو نظارة في مسرح الكون . وتبعاً لذلك فإن للتجربة الجمالية طابعاً تشبيهاً تختلط فيه المعرفة الفنية بالمعرفة الصوفية ، ويتم فيه ضرب من الاتحاد أو الامتزاج بين الذات والموضوع . وهنا تخلع الأنا على اللاأنا كل ما في حياتها من عمق وقداسة وبراء ، فتستحيل إلى ذلك الشيء الذي تأمله ، أو هي على الأصح تعيد خلقه من جديد على صورتها ومثلها ، لكي تنتهي في خاتمة المطاف إلى الفناء فيه . والحق إن الذات لتشر في لحظة التأمل الفني بأنها قد استحالت بالفعل إلى خط ، أو إيقاع ، أو نغمة ، أو سحابة ، أو عاصفة ، أو صخرة ، أو غدير ؛ دون أن تظن إلى أنها تعبر الأشياء أعمق وأقدس وأعز ما في حياتها (١)

ولو شئنا أن نضرب مثلاً بسيطاً لما في التنوق الفني من « تقمص وجداني » ، لكان في استطاعتنا أن نقول إننا حين نستمع إلى آهات شجيرة تنبث من حنجرة ذهبية لمطربة فنانة ، فإننا نهبس أنفاسنا ، ونكاد نقطع عن كل حركة ، إلى أن تفرغ المضية من آهاتها الطويلة السحرية ، فنعاود حياتنا الشعورية العادية ،

(1) V. Basch; « L'Esthétique Allemande contemporaine », Alcan 1934, I, p84-5

ونسمح لأنفسنا بأن نعبر عن استحياتنا أو إعجابنا بالتصفيق أو المتصاف أو
 الهلال . وهكذا الحال في كل حياتنا الجمالية ، فإننا (فيما يقول باش) نتور مع
 الموجة العاتية ، ونرق مع النسيم العليل ، وننغم مع السحابة الداكنة ، ونئن مع
 الرياح الهادرة ، وتتصلب مع الصخرة الجامدة ، وتتدفق مع الجدول الرقراق .. إلخ
 ومعنى هذا أن نعمة تبادل مستمر أتم بين شعورنا وبين العالم الخارجى ، بحيث
 قد يصح لنا أن نقول إن جسمنا ليشترك في كل ما يدرك من حركات ،
 وبالتالي فإنه يترجم شتى إحساساتنا البصرية والسمعية (وما عداها) إلى إحساسات
 بالحركة Kinesthésiques . ونحن ننقل إلى الخارج كل إحساساتنا الحركية
 فنستطيع عن هذا الطريق أن نفهم أكثر الوقائع غرابة علينا . وهذا الشعور
 الحركى هو الذى يشيع الحياة في كل إدراكاتنا الحسية . وهكذا تدب الحياة في
 أكثر الصور تجريداً ، بمجرد ما ندرکها إدراكاً جمالياً ، لأن من شأن التذوق
 الفنى أن يردها إلى قوى حية مجسمة . وليس نعمة صورة هى من الغلظة
 أو الجفاء بحيث يستحيل على إدراكنا الجمالى أو تصورنا الخيالى أن يقلل إليها ،
 ويتعلق بها ، ويدوب فيها . وليس « التقمص الوجدانى » سوى تعبير عن تلك
 المشاركة العميقة التى تتحقق بين الذات والموضوع ، أو بين الأنا واللاأنا ، فيتم
 التطابق بينهما ، وتجمع بينهما هوية جمالية تشبه (إلى حد ما) حالة « الوجد
 الصوفى » . وبهذا المعنى يكون الفن الخالص هو المقدرة على إبداع سحر إيحائى
 يطوى في ثناياه الذات والموضوع معاً . ولعل هذا هو ما عناء باش حينما قال إن
 من شأن التأمل أن يجعلنا نكف عن الاستغراق فى أنانيتنا ، من أجل التمتع
 بحياة تلك الأشياء التى نستغرق فيها .

يد أن باش يعود فيقول إن لهذا التعاطف صبغة رمزية هى التى تفسر لنا
 طابع عملية التذوق الفنى . وآية ذلك أن الذات لا تنسکر لنفسها في صميم لحظة

التأمل ، فضلا عن أنها لا تتنازل قط عن جوهر حياتها الذهنية حتى في لحظة التذوق . ومعنى هذا أن الذات حين تستغرق في تأمل الموضوع الجمالي ، فإنها في الحقيقة إنما تأمل ذاتها ، وتسحب بذاتها . ومن هنا فإن التأمل الفني هو أشبه ما يكون بسمى متواصل تقوم فيه الذات بالبحث عن نفسها عبر عالم الأشياء التي توزع عليها (أى الذات) حالاتها النفسية ، بمقتضى تصميم حر قد لا يخلو من تصف . فالحياة الجمالية هي بمثابة سعى مستمر وراء « ذاتنا المثالية » التي نلتقي بها خلال الأشياء ، في مراحل فنية متعاقبة تنكشف لنا فيها بوارق من مثلنا الأعلى . وهكذا يحاول باش أن ينأى بمذهبه في « التعاطف الرمزي » عن كل طامع حسي محض ، فيقول بأن اللذة التي تولدها لدينا الحياة الجمالية هي (كما قال كنت) ضرب من الانسجام بين شتى ملكاتنا البشرية ، أعني بين الحساسية والخيالة والفهم^(١) . وهو يقول في هذا بصريح العبارة : « إننا في حالة التأمل ، نحس بأن قوانا العديدة التي هي في العادة مشتتة متباعدة قد اتحدت وتآلفت : إذ أمام الموضوع الجميل ، يحى الإنسان الشاعر ، والإنسان العارف ، والإنسان الراغب المريد ، فيكونون جميعاً إنساناً واحداً منسجماً متوافقاً . ونحن حينما نتذوق لذة جمالية ، فلا بد من أن تنهأ لنا لحظات خاطفة من السلام العميق والصفاء المثالي ، في وسط محيط زاخر بشتى ضروب الصراع التي تطوى في العادة سائر قوانا الحية : *forces vives* . وهكذا يحقق لنا التأمل الجمالي ضرباً من التوافق بين المعرفة والوجدان ، فيؤلف بين ما هو عام وما هو فردي ، ويجمع بين ما هو كلي وما هو ذاتي . وإذا كان التعارض بين المعرفة العقلية والحساسية الوجدانية قائماً على أشده في شتى مظاهر نشاطنا البشري ، فإننا نلاحظ في حالة « التأمل

(1) V. Basch - Essais d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature, - Ch. V.

الجمالي « أن العاطفة تحطم قيود الداني والفردى ، لكي ترقى إلى مستوى الكلى والمعوى ، عن طريق تلك للمشاركة العقلية التي تجعلها تنظم وتنشغل في قوالب عامة تتلاءم مع مقولات الفهم . وليس « التقمص الوجداني » سوى تلك الحالة الجمالية التي تقضى على آخر حاجز يفصل الحياة الوجدانية عن الحياة العقلية ، فلا تبقى هناك معرفة من جهة ووجدان من جهة أخرى ، بل تصبح هناك معرفة متضخمة بالعاطفة ، وعواطف مشبعة بالمعرفة . وعندئذ لا يلبث الإنسان المزدوج أن يغلى السيل أمام الإنسان الواحد المتكامل ، وبذلك يتم له الصلح مع نفسه ، ويتربأ له التوافق الحقيقى الذى هو سر كل سعادة . والواقع أن الفن فى نظر باش إنما هو للملكة التي يتحقق فيها التوافق بين عالم الوجدان وعالم العقل ، بين الفردى والاجتماعى ، بين الدانى وللوضوعى ، بين الروح الإنسانية والطبيعة نفسها . فليس بدعا أن نرى التأمل الجمالى يستحيل على يد باش فى نهاية الأمر إلى ضرب من المشاركة الصوفية التي يتم فيها الاتحاد بين العالم الأكبر والعالم الأصغر ، بين روح الأرض وروح الإنسان ، بين ملكوت الطبيعة وملكوت العقل البشرى^(١) .

يبد أن نظرية باش فى التقمص الوجداني لا تكفى فى رأينا لتفسير عملية التدوق الفنى ، لأن هذا التعاطف الرمزي الذى يحدثنا عنه باش (ومن قبله فولكلت وليس) لا يقتصر على الإدراك الجمالى . بل هو ظاهرة عامة تقتن فى كثير من الأحيان بأنواع أخرى عديدة من الإدراك ... وآية ذلك أنه إذا أحدثت عجلات سيارة توقفت على حين فجأة فى عرض الطريق أزيراً حاداً

(1) Victor Basch : Discours dans Le Deuxième Congrès International D' Esthétique et de Science de l' Art.

مزعجاً ، فإن أستاذى قد تصطدم فى خلق محدثة صوتاً شبيهاً بصوت عجلات السيارة ، دون أن نكون فى هذه الحالة بازاء أى إدراك جمالى على الإطلاق . هذا إلى أننا قد اعتدنا أن نقسب إلى الأشياء التى نريد إدراكها ضرباً من الحياة أو الروح ، حتى يتسنى لنا أن نفهمها ، دون أن يكون هناك أى موضع للحديث فى مثل هذه الحالات عن أى جمال أو قبح . والظاهر أن الإدراك الحسى بصفة عامة يفترض ضرباً من التواصل أو المشاركة بين الذات وللوضوع ، كما لاحظ أفلوطين من قديم الزمان ، دون أن يكون هذا الإدراك منطقياً بالضرورة على حكم جمالى . هذا إلى أن تعاطف الذات مع اللوضوع لا يسير دائماً جنباً إلى جنب مع القدرة الفنية ، بدليل أنه قد يكون أضعف أحياناً لدى بعض المهواة الحقيقيين عنه لدى العامة من الناس . وفصلاً عن ذلك ، فإن هذا التقمص الذى يوحد بين الأنا والأنث قد يختلط فى نهاية الأمر بالوجد الصوفى فيفقد الاتمال الجمالى نوعيته الخاصة ، ويصبح التذوق الفنى مجرد ضرب من ضروب للمشاركة الصوفية ، فى حين أنه ليس فى الفن فناء تام أو إعفاء كامل أو اندماج مطلق . ولئن كانت درجات اندماجنا فى اللوضوع الجمالى تختلف باختلاف أنواع الفنون ، إلا أننا نستطيع أن نقرر بصفة عامة أن التجربة الجمالية لا تتطوى على أى استغراق تام للذات للألمة فى اللوضوع للتأمل ، حتى ولو بدا لنا أنهما يكادان أن يتطابقا وتبعاً لذلك فإنه ليس فى الفن « حلول » أو « وحدة وجود » ، لأن كلامنا الإبداع الفنى والتأمل الجمالى لا بد من أن ينطوى على حركة تعال transcendance^(١) . وهكذا يتبين لنا أن نظرية باش فى التقمص

(1) Raymond Bayer. : « Traité d' Esthétique ». Paris. 1956

الوجداني لا تنطوي على وصف صادق لعملية التذوق الفني ، لأنها توجه كل اهتمامها إلى مشاعر الذات ، دون أن تتوقف عند « العمل الفني » نفسه ، بوصفه ذلك للوضوع الذي يمرض نفسه على إدراك الجمالي ، حتى يكتسب حق المواطن في العلم الحضاري الذي نميش فيه . فليس في استطاعتنا أن نفهم دلالة « التجربة الفنية » إلا إذا عدنا إلى « للوضوع الجمالي » نفسه ، محاولين أن ندركه بأمانة ، منذ كرين في الوقت نفسه أن الإدراك الجمالي مهمة أكثر مما هو مجرد متعة . وعندئذ قد تتحقق من أن « للوضوع الجمالي » ليس مجرد شيء محسوس ، بل هو « كل » موحد بصورته ، وهذه الصورة ليست مجرد وحدة « المحسوس » فقط ، بل هي وحدة « للفني » أيضا . ولا شك أن القارئ يذكر كيف أن بناء العمل الفني يستلزم بالضرورة مادة ، وموضوعاً ، وتعبيراً ، فلا بد من أن ينصب إدراكنا له على وجوده الحسي بوصفه شيئاً ، ووجوده الذهني بوصفه فكرة ، ووجوده الوجداني بوصفه عاطفة . وليس التذوق الفني في نهاية الأمر سوى الإنصات إلى حديث الموضوع الجمالي على نحو ما ينطق به وجوده الحسي ، ودلالته للعنبرة ، وشحنه الوجدانية .

٤٤ — والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى « للوضوع الجمالي » لوجدنا أنه أولاً وقبل كل شيء موضوع حسي يأسر انتباهنا ، دون أن يكون مجرد علامة تحيلنا إلى شيء آخر . فليس من شأن العمل الفني أن يكون برهاناً على شيء ، أو إثباتاً لقضية بعينها ، أو إيضاحاً لحقيقة معينة ، وإنما للفروض في العمل الفني أن يكون « موجوداً في ذاته ولذاته » . وحينما أدرك للوضوع الجمالي فإنني أشعر أنني بإزاء محسوس لا يفصح لي عن معناه إلا إذا توقفت عنده وتعلقت به وتسللت إليه . وليس التذوق الفني سوى عملية إدراك جمالي يتم فيها نفاذ العيان إلى « باطنية » للوضوع *l' intimité de l' objet* . ولكن هذا النفاذ لا يعني

أتى قد تقيمت هذا للوضوع (كما زعم دعاة التعاطف الرمزي) ، وإنما هو
 يعني أتى قد استطعت أن أصل إلى كفيته الوجدانية عبر ثرائه الحسى . ومادام
 العنصر الوجداني باطنياً في صميم العنصر الحسى ، فإن من شأن الإدراك الجمالى أن
 يصل إلى وحدة للوضوع الوجدانية حين يبلغ وحدته الحسية . ومعنى هذا أننا
 إذا كنا ندرك للضمون في الشكل ، فذلك لأن الشكل نفسه متضمن بالضمون .
 وكما أن الروح هي صورة البدن (بالمعنى الأرسططاليسى لهذه الكلمة) فإن
 الصورة هي «روح» العمل الفنى . ونحن ندرك جسم العمل الفنى من خلال معناه
 وتصيره ، لأن الصورة هي هذا الذى به يملك للوضوع معنى . وتبعاً لذلك فإن
 الإدراك الجمالى هو إدراك لموضوع حتى له صلابة الشيء وعناده ووجوده الخارجى ،
 ولكن له أيضاً وحدة الذات وحياتها الباطنية وعالمها الخاص (١) .

وإن البعض ليتصور أن التذوق الفنى هو في صميمه عملية ذاتية محضة ،
 ولكن الواقع أنه ليس في التذوق الفنى سوى عملية « شهادة » tiémognage
 أو « تكريس » consécration تقوم بها بإزاء العمل الفنى . فالرجل
 للتأمل أو المشاهد أو المتفرج لا يجلب للعمل الفنى شيئاً ، اللهم إلا شهادته أو
 تأييده أو تواطؤه . وليس الصحيح أن يقال إن العمل الفنى كائن فينا ، بل
 الصحيح أن يقال إننا نحن كائنون فيه . وآية ذلك أتى حين أشهد لوحة أو تمثالا
 أو قطعة تمثيلية ، فأتى أشعر بأتى أعيش مع الموضوع الجمالى الذى أنا بإزائه
 وكأتى قد تقذت إلى صميم شعور « الآخر » ، وإن كان « الآخر » هنا هو العمل
 الفنى نفسه . حقا إن تقبلى للمسرحية ليس من شأنه أن ينسبنى موقفى من العمل

(1) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'expérience »

الفنى بوصفى مجرد متفرج ، ولكن من للؤكد أن تذوق للسرحة إنما يعنى أننى على علاقة حية بشخصياتها ، وأننى أعرف عن كل منها ما يعرفه عنها الآخرون وما تعرفه هى عن الآخرين ، دون أن يتم بينى وبين أية شخصية من شخصياتها اتحاد حقيقى . فتذوقى للتمثيلية لا ينطوى فى الحقيقة على أى قمص وحدانى حقيقى ، بل هو معنى أننى أمسك بخيوط الرواية أولا بأول ، وأعيد فى ذاتى تركيب المواقف التى تمر بشخصياتها ، مع ملاحظة أن إدراكى الجمالى إنما ينصب فى كل هذه الأثناء على مجموع الرواية ، كما أن نظرى إنما يتجه نحو خشبة المسرح بأكملها ، وكأننى بأزاء أحداث ، لا بأزاء شخصيات (١) .

والواقع أن كل مشكلة الإدراك الجمالى إنما تنحصر على وجه التحديد فى أن للمرء لا يتذوق العمل الفنى إلا إذا كان (على حد تعبير مولر فرينفلس) «متأملاً» Zuschauer و «مشاركاً» Mitspieler فى الوقت نفسه . فنحن نتأمل ونشارك ، دون أن تبلغ مشاركتنا حد التمام . ولو شئنا أن نصف موقف المتفرج فى المسرح (مثلاً) ، لكان فى وسعنا أن نقول (مع بعض علماء الجمال) إنه موقف وسط بين موقفين متعارضين : موقف للؤمن للتدين ، وموقف للحد الكافر ، بأزاء الحفلة الدينية أو القداس الكنسى . فالأول منهما يفهم كل حركة يؤديها رجل الدين ، وينسب إليها معنى ودلالة ، ويتأثر بما تتطوى عليه من مضمون ؛ فى حين أن الثانى منهما لا يرى فى كل ما يقوم به رجل الدين من حركات سوى مجرد إشارات تافهة لا تتطوى على أى معنى . وهكذا الحال بالنسبة إلى المتفرج فى المسرح ، فإنه لا بد من أن يهتم بالشهد الذى يراه إلى الحد الذى

(1) H. Gouhier : « L' essence du théâtre » Paris. Plon. 1943 pp. 168.

يستطيع معه أن يتابعه ، ولكن لا إلى الحد الذى ينخدع فيه بما يتوالى أمام ناظره من مشاهد فيختلط عليه الواقع بالخيال ، ولا بد للتفرج أيضاً من أن يهتم بالمرحبة إلى الحد الذى يستطيع معه أن يتعاطف مع شخصياتها ، ولكن لا إلى الحد الذى يتحدث فيه مع أبطالها ، أو يتعمص شخصياتها . وكذلك لا بد للتفرج من أن يتعلق بأحداث المسرحية ، ولكن لا إلى الحد الذى يضطر معه إلى التدخل فى مجرى حوادثها وكأنه يزاء أحداث واقعية ، وهكذا نرى أن فى الإدراك الجمالى اتصالاً وانفصالاً ، لأننا نتصل بالموضوع الجمالى عن طريق الإحساس ، ولكننا نتفصل عنه عن طريق الخيلة . وربما كانت الخاصية الرئيسية التى تميز الخيلة فى هذا الصدد هى أنها ملكة متعالية تعيننا على أن نتفصل عن الأشياء (١) .

حقاً لقد وقع فى ظن البعض أنه لا بد من أن يسقط كل حاجز يفصل الذات عن الموضوع ، فى اللحظة التى تصل فيها الذات إلى الاتحاد بموضوعها والاندماج فيه ، ولكن هؤلاء ينسون أو يتناسون أن الإدراك الجمالى ليس إدراكاً صوفياً أو حدساً دينياً ، وإنما هو إحساس ينكشف لنا من خلاله « معنى » للموضوع الجمالى عن طريق ما فيه من اتحاد وثيق بين المادة والصورة أو بين المضمون والشكل . فالموضوع الجمالى لا يخرج عن كونه شيئاً ينقل إلينا - عن طريق سحر المحسوس - عاطفة خاصة تجعل الموضوع المراد تمثله يبدو لنا حاضراً حضوراً واقعياً عينياً . وتبعاً لذلك فإن الإدراك الجمالى لا بد من أن يصرفنا عن ذواتنا ،

(1) Muller Freinfels : Psychologie der Kunst, P. 66.
(وارجع أيضاً إلى كتاب دوفرن المشار إليه فى الهامش السابق ، الجزء الثانى ،
١٩٥٣ ، ص ٤٤٨) .

لكى يوجه كل اهتمامنا نحو الموضوع الذى يريد إدراكه ، وإن كان من شأن هذا الانصراف أن يزيد من ثراء القدرات ، لأنه هو الذى ينمى لديها ملكة « الدوق » *Lo goût* . وهنا قد يحسن بنا أن نفرق بين الأذواق الخاصة والدوق بصفة عامة ، فنقول إن الأذواق تتوقف على عناصر التفضيل الشخصى والميول والترية ونوع الحساسية وما إلى ذلك ؛ وأما « الدوق » فإنه يعنى القدرة على إصدار حكم جمالى تتجاوز فيه آراءنا الشخصية وميولنا الذاتية وأفكارنا المسبقة . وإذا كان كانت Kant قد شاء أن يخلع على الدوق صفة « الكلية » ، فذلك لأنه لاحظ أن الحكم الجمالى لا يتطلب منى تصميماً أو قراراً شخصياً ، بل هو يتطلب منى الانتباه إلى الموضوع ، بحيث يمثل أمامى العمل الفنى ويحكم على نفسه بنفسه ، وكما أن القاضى العادل فى المحكمة إنما هو ذلك الذى يدع الحقيقة تكشف عن نفسها بنفسها ، مكثفياً بأن يتطرق بالحكم ، بعد أن يكون التهم قد أدان نفسه بنفسه ، فكذلك لا بد للتدوق النصف من أن يدع ميوله جانباً ، لكى يترك للموضوع الجمالى فرصة إظهار أضلته بالقياس إلى ما عداه من موضوعات جمالية أخرى ، وإتقاً من أن التنب الصادق إنما هو فى جميع الحالات ذلك الذى يصرقنا عن ذواتنا لكى يوجهنا إليه وحده دون سواء . وهكذا نجرد أن من شأن « العمل الفنى » أن يولد لدينا ملكة الدوق ، بأن يعود إدراكنا الجمالى على أن يكون عياناً خالصاً ، ونغتنحاً حراً أمام الموضوع ، دون التأثير بميول جزئية خاصة أو دوافع ذاتية محدودة . ومن هنا فإن « العمل الفنى » هو فى صميمه « مدرسة انتباه » تربي فينا ملكة الفهم ، وترقى ما لدينا من مقدرة على الفعاذ إلى عالم الفن .

٤٥ — أما ما يزعمه البعض من أن « الدوق شئ ليس فى الكتب » ، وأنه « لا مشاحة فى الأذواق » ، فإن أقل ما يقال فى الرد عليه إنه ينطوى على

سواء فهم لطبيعة «الحكم الجمالى» : *jugement esthétique* . حقا إن الحكم الجمالى يجر — بمعنى ما من انماى — عن وجهة نظر الإنسان إلى الكون ، ولكن من المؤكد أن نسية الحكم (كما قال باير) ليست هى التى تكون ثبات الموضوع أو تسنده ، وإنما الذى يحدد قيمة الحكم ويدعها هو القانون القادى الباطنى للموضوع . فليست القادى (واستجاباتها) هى كل شئ فى الحكم الجمالى ، وإنما هناك شئ يظل خارجاً عن القادى ، ألا وهو ما فى الموضوع نفسه من توازن فى صميم بنائه الجمالى ؛ وهذا الشئ بالقادى هو العامل الفصيل الذى يظل الحكم الجمالى مشروطاً به دائماً أبداً . وتبعاً لذلك فإن « كل عمل فنى إنما يحمل فى ذاته نسقاً خاصاً من الضرورات التى تشع من خلالها كفيته الجمالية » . ومعنى هذا أن التحديدات الجمالية لحالاتنا النفسية لا تصدر عن قوى غريبة فى النفس ، أو لا تنبعث من مناطق مظلمة فى أعماق القادى ، وإنما هى تصدر عن « الشئ » التأمل نفسه ، بوصفه حاوياً فى صميم ذاتيته لقانونه الخاص الذى يتكامل بتفسير شتى مظاهره *aspects* ⁽¹⁾ .

فإذا ما تساءل كانت قائلاً : « ولكن ، كيف السبيل إلى الاستقال من العاطفة التى هى بطبيعتها ذاتية ، إلى الحكم الجمالى الذى هو بطبيعته كلى ؟ » ، كان رد علماء الجمال (من أمثال فوسيون وسوريو وباير) على ذلك أنه لا بد من قلب وضع للشكلة رأساً على عقب ، فتساءل قائلين : « كيف تصبح للوضوعية التى يفرضها الشئ الجمالى مجرد نسية ؟ » حقا إنه لئن الأهمية بمكان أن نصل إلى فهم القادى وحكمها الجمالى ومنتها الفنية الخاصة ، ولكن من اللؤكد أن معرفتنا

(1) Raymond Bayer : « *Esthétique de la Grâce* », Paris, Alcan, 1934, vol. II., pp. 327-328.

البناء الاستطقي للكون لصميم للوضوع قد تعيننا على التوصل إلى فهم الحكم بوصفه نتيجة صادرة عنه متوقفة عليه . وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن كل حكم من أحكامنا الجزئية (على للوضوع) لا يخرج عن كونه نظرة خاصة إلى البناء الكلي للعمل الفني . ومعنى هذا أن للوضوع الجمالي هو الصخرة الجامدة التي تجيء شئ أحكامنا الجمالية فترتطم بها ، كما لو كانت موجات متلاحقة يرسلها المحيط الهائج إلى الشط فترتطم بصخوره الناتئة ، فاللوضوع الجمالي هو الحد المشترك لسائر الأحكام للمكنة التي قد تصدرها بشأنه ، لأنه لا بد لتفسيراتنا الجزئية وأحكامنا النسبية ونظراتنا للتلاخة من أن تنتظم حول العمل للفني ، كما لو كانت طلقات عديدة تحاول أن تصيب الهدف ، فضيق الخناق عليه ، دون أن تتجح تماماً في التفاضل إلى صميمه . ونحن في العادة « متحيزون » في أحكامنا الجمالية ، لمجرد أننا « جزئيون » لانكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالي بتمامه . ولكن « المدرك » (بفتح الدال) هو الذي يبين إدراكنا ويتحكم فيه . وقد تتوهم أن الحكم سر غامض مغلف بالأعاجيب ، ولكنه في الحقيقة عيان نحاول فيه أن نلم بأطراف الموضوع . وإذا كانت أحكامنا كثيراً ما تجيء نسبية ، فذلك لأن عملية التأمل تضطربنا إلى إعادة تركيب العمل الفني . هذا إلى أن ثمة عوامل أخرى كثيرة تجعل أحكامنا بالضرورة نسبية متغيرة ، لعل من أهمها اختلاف حقلنا من التخصص ، وتنوع درجات الإرهاف في حواسنا ، وتمدد لحظتنا التاريخية والنفسية ، فضلاً عن شئ عوامل التفضيل الشخصي وما اصطلاحنا على تسميته باسم « قابلية النفاذ » في مجال الاستطيقا^(١).

Ibid., pp. 437 — 441. (Cf. V. Feldman : « L' Esthétique (١) Française Contemporaine, » Paris, Alcan, 1936, pp, 81—83.).

يد أن التجربة سرعان ماتظهرنا على أن للتربة والتربة أثرأ واضحاً على ملكة الحكم الجمالى عند الفرد ، بدليل أن الاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية لا بد من أن يثقل ذوقه ويربى إحساسه الجمالى ويرقق شعوره الفنى . وهكذا قد تعمل التربة الفنية عملها فى نفس الفرد فتجعله يدرك أن ثمة « حكماً جمالياً » صادقاً يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا يازاء مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفنى بكل دقة ووضوح وأمانة . وإذا كان الفن لا يحيا إلا على التخصص ، بل إذا كان الفن هو بمعنى ما من المعانى عالم التخصص ، فليس بدعاً أن تكون مهمة التربة الفنية (والثقافة الجمالية بصفة عامة) هى العمل على تحويلنا كيف نرى « العمل الفنى » . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول : هب أننا استمعنا إلى سيمفونية فى إحدى صالات العزف الموسيقى ، فمن منا سيكون أقدر على الاستماع إلى ذلك العمل الفنى ؟ أهو الرجل المتخصص الذى تزود بثقافة موسيقية ، أم الرجل العامى الذى لا عهد له بسماع هذا النوع من الموسيقى ؟ أفلا يصح إذن أن نقول إن « العمل الفنى » هو هذا الذى تنحو إليه وتوجه نحوه حيناً نغضى لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ، أو حيناً نكف على قراءة الأوديسة مرة بعد أخرى ؟ وماذا عسى أن تكون جدوى هذا العود المستمر إلى « العمل الفنى » إن لم نكن نشرب بأن ثمة جوانب أخرى جديدة منه تتكشف لنا فى كل مرة ، وبأننا ندرك أن علينا أن نكون نظرة مشروعة عن سائر الشروط التكنيكية والإبداعية التى أحاطت بنشأته ؟ (١) .

والواقع أن الحكم الجمالى — بحس ماوقع فى ظن البعض — ليس مجرد

(١) R. Bayer : « Essais sur la méthode en Esthétique , »

1953, pp. 190 — 191.

تقدير تعسفي أو تقويم اعتباري محض ، وإنما هو حكم موضوعي يخضع لعلّة شرعية ألا وهي العمل الفني نفسه . وليس يكفي أن نقول مع بعض علماء الجمال إن الحكم الاستطافي يخضع لقتضيات المادة *Les exigences de la matière* بل يجب أن نضيف إلى ذلك أن معاييرها إنما نحكي لنا « أخلاق الصور » (*l' éthique des formes*) إن صح هذا التعبير ! وحينما نتبع قصة العمل الفني ، ونحاول الإلام بكل أطرافه ، فهناك قد يكون في وسعنا أن نتوصل إلى « الحكم المطابق » *Conforme* أو الحكم الصحيح الذي يصدق على الموضوع بتمامه . وهكذا نجد أن من شأن الموضوع الجمالي أن يوجه هو نفسه كل من يتصدى للحكم عليه ، بشرط أن يكون رائده المودة إني الموضوع من أجله تصحيح حكمه عليه . ولهذا يقرر باير - مؤكداً عنصر الموضوعية في الاستطافا - « إن حكمي لا يحكم على العمل الفني بقدر ما يحكم على أنا نفسي ^(١) » .

يعني بذلك أن أحكامنا الجمالية إنما تكشف عما في أظفارنا من هوى ، وتغضب ، وتحزب ، وتغصب ، وقصر نظر ، وسوء فهم ... الخ . ولكننا حينما نتجح في أن نلم بجوانب الموضوع الجمالي ككل ، أو حينما نكون قد تخلصنا من كل مافي أظفارنا الجزئية الخاصة من تهور وتغصب واندفاع ، فهناك قد يكون في وسعنا أن نكون عن الموضوع حكماً جمالياً صحيحاً يحمي مطابقتها له . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن اتصاف المرء بالذوق إنما يعني أنه قد استطاع أن يتخلص من شتى الأذواق ، أعني أنه قد استطاع أن يحيل « الجزئي » إلى « كلي » ^(٢) .

وحسبنا أن نرجع إلى آلان *Alain* لكي نفهم الدور الذي يقوم به العمل

(١) *R. Beyer : « Essais sur la méthode en esthétique , » 1953, pp. 190 — 191.*

(٢) *M. Dufrenne : « Phénoménologie de l' Expérience esthétique , » vol. I, p. 100.*

الفنى فى صقل أذواقنا وتقويم أحكامنا . فليس من شأن الأعمال الأدبية أو الموسيقية (مثلاً) أن تنظم أهواءنا ، وتشيع فيها التأسق والانتظام وتحقق بين النفس والبدن ضرباً من التوافق والانسجام فحسب ، بل إن من شأنها أيضاً أن تفتح ما فى ذاتنا من جزئية (سواء أكانت تجريبية أم تاريخية أم تصفية) ، لكى نعيد الجزئى فىنا إلى كلى . فالأعمال الفنية إنما تهيب بذاتنا أن تخرج عن أعقاب الضيق المحدود ، لكى تقف من العمل الفنى موقفاً سمحاً ملؤه الفهم والوعى والتقدير . وحينما تستحيل ذاتية التأمل إلى نظر خالص أو عيان محض ، فهناك قد يكون فى وسعه أن ينفذ إلى ذلك العالم الإنسانى الذى يفتح أمامه العمل الفنى . فالتذوق Le goût هو الوسيلة التى نسمو بالتأمل إلى المستوى الجمالى الذى يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو بشرى . وهكذا نخلص إلى القول بأن فهمنا للعمل الفنى إنما يتوقف على مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وقمع ذاتيتنا ، من أجل الإنصات إلى حديث « الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظره هو ، لا من وجهة نظرنا نحن (١) .

٢٦ - يد أن هذه النزعة للوضوعية فى الحكم على « العمل الفنى » لا بد من أن تلقى معارضة عديدة من جانب أولئك الذين اعتادوا أن يتصوروا « التذوق الفنى » على أنه فعل ذاتى رومانتيكى ، وكأن ليس فى الموضوع الجمالى إلا ما تنسبه إليه العين ، وما تشيعه فيه القدا ، وما يخله عليه الخيال . وهكذا تحلق الاستطيقا الذهنية فى آفاق الخيال ، فتترك لنفسها العنان ، وترسل فى الحديث عن التعاطف الرمزي وللشاركة الصوفية والحدس للبشر ، فى حين

I. Jenkins : « Art and the Human Enterprise, » 1958, (١)
Harvard, p. 130.

ترفض الاستطيقا العلمية أن تضرب في أعماق البوم بدون مرساة ، وتأبى أن تجارى أصحاب النزعات الرومانتيكية في الحديث عن التأمل الفنى حديثاً شعرياً لا طائل تحته ولا غناء فيه . والواقع أنه إذا أريد لعل الجمال أن يكون علماً بمعنى الكلمة ، فإن من الضروري لعالم الجمال أن يحبس نفسه في « العمل الفنى » الذى يدرسه ، فيبقى معه جنباً إلى جنب ، وبطل يازاته وجهاً لوجه ، وينسى — أمام الموضوع الجمالى القبى هو بصدد دراسته — عالمه الفكرى الخاص بما فيه من هواجس وخواطر وخلجات^(١)

حقاً إن البعض قد يفترض على هذا للنهج بأن يقول إنه ينتهى بنا فى خاتمة اللطاف إلى القضاء نهائياً على استطيقا العاطفة أو الوجدان ، ولكن باير يتصدى للرد على هذا الاعتراض فيقول إننا بجانب الصواب حقاً لو توهمنا أن « فهم » الموضوع الجمالى ، أعنى إدراك الشيء فى فصاعة عقلية ووضوح بصيرة ، لا ينطوى قط على أية حساسية أو وجدان . والواقع أن موقف عالم الجمال من موضوعه ، هو أشبه ما يكون بموقف العاشق من معشوقته ؛ فهو يعرف عنها كل شيء : هذا التاسب الخاص فى قسبات وجهها ، وتلك الانحناء الصغيرة فى ذقنها ، وذلك الحال للوجود على خدها ، وتلك النسبة التأهية فى محر جيدها ... إلخ . وهكذا يقف عالم الجمال أمام موضوعه وجهاً لوجه : يتأمله ، ويدرسه ، ويسأله ، ويستطلعه ، ويحدثه ، وينصت إليه ، ويستمتع بحضرتة ، ويستشعر فى القرب منه دواراً ناصعاً هو الوضوح بصفه ! فليس من شأن عالم الجمال أن يستعيز عن « العمل الفنى » بأطيافه أو أغبائه أو خيالاته ، بل

(1) R. Bayer: « Essais sur la méthode en Esthétique », Paris, Flammarion, 1953, Ch. II., pp. 142-143

لا بد له من أن يقتصر على رؤيته في صميم فرديته . وإذا كان عالم مثل باير قد حمل بشدة على كل استطيعا ذهنية ، فذلك لأنه قد وجد فيها ملاحاة بدون قازب ولا شراع ، وكان عالم الفن يحيط مظلم لا قرار له ولا قاع ! وأما إذا عرفنا أن ثمة قراراً يمكن أن نلسه ، فهناك لا بد من أن نستحيل مهمة عالم الجدل إلى دراسة موضوعية يحاول من ورائها الإلام بتفاصيل « للوضوع » القدي يريد أن يسبر غوره ، وأن يقف على دقائق شخصيته ، وأن يلم بطبيعته من خلال فرديته (١) . . .

وليس من شك في أنه حينما يحسن للرء النظر ، فإن كل شيء لا بد من أن يبدو له بمثابة علامة أو « أمارة » : *indico* . وهنا يتحقق عالم الجمال من أن كل « عمل فني » إنما هو حدث له ماضيه ومستقبله ، فيقوم باستقراء حقيق يعب فيه تركيب هذا العمل ، لكي لا يلبث أن يتكهن تكهنات علياً صائماً بمستقبله وحين يصح في وسع عالم الجمال أن يرى في كل نقطة ، بل في كل حركة ، حقيقة موضوعه ووقعية كيانه المبني بوصفه شيئاً ، فهناك قد يتوصل إلى الإلام بالنظام الاستطقي أو النسق الجلي القدي يتحكم في شروط العمل الفني نفسه . ومعنى هذا أن مهمة عالم الجمال إنما تنحصر في مطاردة المكرة واقتفاء أثرها ، ولكن بالانتقال من علامة إلى علامة ، والتدرج من أمارة إلى أمارة . وما دام الفن يقتضى بالضرورة أن تجيء الفكرة فتتسل ، أو تتحل على شكل صورة حية ملموسة ، فلا بد للعين من أن تتابع الآثار للسجة ، بدلا من التحديق وراء الأسكار الضالة الشاردة ! والعين الحيرة الفاحصة إنما هي تلك

(1) R. Bayer: « Essais sur la méthode en Esthétique », Paris-Flammurion, 1953, Ch. II, pp.142-143.

التي تستشف من خلال لغة اليد أفكار القدرن ا وعبثاً يحاول البعض أن يصور لنا الفن بصورة النزوع النامض أو التفكير الشارد ، فإن إنتاج الفنان لا بد من أن يتمثل على شكل « موضوع » عيني يأخذ مكانه تحت الشمس ، ويخاطبنا بلغة نوعية خاصة تفصح عنها بعض « التأثيرات » .

حقاً إن هذه « اللغة » لتختلف من عصر إلى آخر ، ولكن هذا الاختلاف إنما يرجع في الحقيقة إلى أن « العمل الفني » كائن حي ينمو ويتطور ويترق ويزداد خصباً و ثراء طى مر الأجيال . فليس العمل الفني مجرد شيء محسوس يظل دائماً طى ما هو عليه ، بل هو أيضاً حقيقة حية يطراً عليها الكثير من التغير ، بفعل تلك الصيرورة الحضارية التي لا بد لكل عمل فنى من أن يندمج فيها ويتأثر بها ويتوقف عليها . والواقع أن معنى العمل هو كما لا سبيل إلى استيعابه ، ولذلك فإن للوضوع الجمالى هو فى حاجة دائماً إلى « الجمهور » الذى يخضع عليه مالا خسر له من التأويلات . والظاهر أن عملية فض أسرار للعانى الجمالية قلما تعرف نهاية ، فإن جيلا يعصى وجيلاً يقدم ، والعمل الفني كما هو : موضوع حى لا زال يحمل من اللعانى مالا سبيل إلى الإلمام به ، أو بالأحرى شخصية عميقة لا زالت تحتل الكثير من التأويلات ا وعبثاً يحاول البعض أن يلحق العمل الفني الأصل بعصر ما أو مجتمع معين ، فإن هذا العمل لا بد من أن ينفصل بوجه من الوجوه عن سياقه الزمانى للكانى ، لكى يكون لنفسه فى صميم الزمان وللكان الكليين الشاملين زماناً ومكاناً خاصين به ا وهكذا يدو لنا العمل الفني وكأنما هو كائن حى أو شخصية أصيلة هيات لأية نظرة فاحصة أن تستوعبها تماماً . وحسبنا أن ننظر إلى ذلك « الوجه » الذى يديره نحونا العمل الفني ، لكى نتحقق من أنه وجه حى يشبه الوجه البشرى ، وكأنما هو يسبر دائماً عن شيء أعمق وأبعد منالاً من كل ما قد نستطيع أن

ندركه منه ، وربما كان السر في ذلك أن معنى العمل الفني ليس مستوعباً
 بتمامه فيما يمثل أو ما يترجم عنه ، وإنما يمثل هذا الفن عبر تعبير فني خاص قد
 نستطيع أن ندركه بطريقة مباشرة ، دون أن تتمكن مع هذا من الإحاطة به
 تماماً ، لأن من طبيعة « التعبير » أن يند دائماً عن كل تحديد . وطى كل حال ،
 فإن استمرار العمل الفني لا بد من أن يقترن بتزايد مستمر في عدد التأويلات
 التي يتعرض لها ، وبالتالي فإن ثراء للوضوع الجمالي لا بد من أن يسير جنباً
 إلى جنب مع اتساع جمهوره . وحينما نتحدث عن خلود بعض الأعمال الفنية ،
 فإننا نقى بذلك أن هذه الموضوعات الجمالية قد لقيت من صنوف العبادات
 ما أسبغ عليها كثافة وعمقاً وثناء . ولا شك أن الجمهور حين يلقى بعض
 الأعمال الفنية الأثرية بروح الاحترام والإعجاب والحماسة ، فإنه في الحقيقة إنما
 يعيد إبداع تلك الموضوعات ، وكأنما هو يضفي عليها معاني جديدة ، أو كأن
 من شأن « تواطؤ » الجمهور أن يضمن للعمل الفني نجاحه واستمراره
 وعلو شأنه .

والحق أن التأمل الفني في صميمه إنما هو فعل اجتماعي ، كما أن الإعجاب
 الجمالي في جوهره لا بد من أن يحمل معاني للشاركة أو التبادل : Réciprocité .
 وآية ذلك أن شاهد العمل الفني ، حتى حينما يكون بمفرده ، لا بد من أن يشعر
 بأنه ليس وحده ، لأن من طبيعة الإدراك الجمالي أن يولد في نفسه الشعور بالانتماء
 إلى جمهور يشاركه إعجابه بالعمل الفني . هذا إلى أن الانفعال الجمالي يميل دائماً
 إلى الانتقال والتدبوع والانتشار ، لأنه في حاجة دائماً إلى شهود وشركاء
 ومؤيدين ، وكأن من طبيعة الحكم الجمالي أن يلتمس الضمان لدى جمهرة
 للمعجبين بالعمل والتجاوبين معه ، ولكن المهم أن الموضوع الجمالي لا يحقق بين
 الأفراد مجرد اتصال عابر أو مشاركة سطحية ، بل هو يخلق منهم تلك « نحن »

(Io Nous) التي ترقى بهم إلى مستوى الجماعة ، وتضطرهم إلى أن يتناسوا فوارقهم الفردية . وحيثما يتحدث البعض عن تلك « الموضوعية القائمة » التي يريد لنا الموضوع الجمالي أن ترقى إلى مستواها ، فإنهم ينون بذلك أن العمل الفني يضطر كلا منا إلى أن يتنازل عن أوجه الخلاف التي تفصله عن الآخرين ، لكي يتجاوب مع أقرانه ، ويشاركهم إعجابهم ببعض الموضوعات الجمالية المشتركة . وأما ذلك الذي يهز كتفيه استخفافاً أمام بعض اللوحات الفنية المعروضة في متحف ، أو الذي يصفر في حلة موسيقية بدلاً من أن يصفى وينصت ، فإنه إنما ينأى بنفسه عن الجمهور ، متخلياً عن الشرط الأول من شروط « الخبرة الجمالية » ، ألا وهو المشاركة الفنية (مع ما تقتضيه من استعداد للنظر والفهم والاستجابة) .

إننا لا نشكر ببطبيعة الحال أن لكل « موضوع جمالي » صبغة تاريخية تربطه بعصره ، وتلحقه بمجتمعه ، وتقرنه بمحضارته ؛ ولكن من اللؤكذ أنني حين أتفوق عملاً فنياً قد تقادم به العهد ، فألقى أنفسي إلى زمرة المعيين به من أبناء الحضارات المختلفة والأجيال المتعاقبة ، وكأنني أقتني آثارهم ، وأتاجق تعاليدهم . ونحن حين نتحدث عن « تراث فني » ، فإننا نعي بذلك أن من شأن بعض الأعمال الفنية النابرة أن تنقل إلينا الماضي نفسه ، وكأنما هي « حمزة الوصل » بين للماضي والحاضر ، أو كأنما هي قد استطاعت أن تجمع بين نظرات القدامى ونظرات المحدثين في سلسلة فنية واحدة متصلة . بل قد يحدث في بعض الأحيان أن يكتسب العمل الفني القديم قيمة كبرى لم يستطع معاصروه أنفسهم أن يخطبوا إليها ، حين يكون وعي الناس الجمالي قد فضع بالدرجة التي تسمح لهم بأن يفهموه ، وعندئذ لا يلبث الإنتاج الذي كان موضع ازدراء وسخرية وتهمك من جانب أهل عصره ، أن يصبح موضع تقدير وإعجاب واستحسان من جانب أهل عصر آخر .

ولو قدر مثل هذا الإنتاج أن يظفر بإعجاب الجماهير للترايد لفترة ولوية من الزمن ، فإنه قد يستطيع أن يكتسب طابعا إنسانياً يتقله من محيط جمهور محدود إلى محيط البشرية بأسرها .

وعلى الرغم من أن الكثيرين لا يتجهون بأبصارهم في العادة إلا نحو اختلاف الأذواق وتعدد الأمزجة الفنية ، إلا أنه قد يكون في وسعنا أن نقول إن الإنسان حين يوجد بإزاء عمل فني أصيل ، فإنه لابد من أن يحاول فرديته ، لكي يصبح أهلا للارتقاء بنفسه إلى مستوى « الإنسان الكلي » *l' universel humain* . ولو شئنا أن نستعيد من ماركس فكرته عن الرجل « البروليتاري » الذي قد تحرر من شق الروابط الاستعبادية والآراء للبيعة ، لكان في وسعنا أن نقول إن الرجل « الاستطيق » هو بالمثل إنسان حر قد خلص نفسه من شق العلاقات الجزئية والروابط الخاصة ، فلم تعد في نفسه سوى تلك الروح الإنسانية الخاصة التي تسمح له بأن يتصل بمن عداه من البشر اتصالا مباشراً . والواقع أن ما يشيع الخلاف بين الناس أو ما يبعث الفارقة بين بني البشر ، إنما هي ضروب الصراع التي تنشأ بين الأفراد في المجال الحيوي ، مما حدا بهم إلى القول بأن صراع الضمائر هو بالضرورة صراع من أجل الحياة . وأما الموضوع الجمالي فإنه نقطة تلاقي يتجمع عندها الأفراد في مستوى عال لا ترقى إليه الأهواء والمنافع ، فيتحقق بينهم ضرب من التماسك أو التضامن ، دون أن يتخلل كل واحد منهم عن فرديته . وإذا كان *Scheler* قد اعتبر أفعال الحب والطاعة والاحترام أفعالا اجتماعية في صميمها ، فربما كان في وسعنا أيضا أن نقول إن التأمل الجمالي هو في صميمه فعل اجتماعي . ولعل هذا هو ما عناه ، كانت *Kant* حينما نسب إلى حكم اللذوق صفة كلية صورية ، بوصفه شيئا مشتركا بين الناس جميعاً . فالجمهور الذي يتذوق العمل الفني هو جماعة حقيقية ، لأن

من شأن الموضوع الجمالى أن يقوم بدور « العامل المشترك » بين الضمائر التى تستشعر ما بينها من توافق ، فيتألف من تناعمها الواجدانى ضرب من التماسك الاجتماعى .

وأخيراً لا يفوتنا أن ننبه إلى ما للموضوع الجمالى من قدرة هائلة على الترقى بالجمهور إلى مستوى « الإنسانية » . فليست علاقة الموضوع الجمالى بالجمال هى التى جعلت منه عاملاً قوياً من عوامل الحضارة ، كما وقع فى ظن الكثيرين ، وإنما الذى جعل منه قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً قد انبثق من أحضان الوجود البشرى نفسه . وإذن فليس تاريخ الفن سوى تاريخ تحرر الإنسان ، وليس الفن نفسه سوى استقاله من دائرة القدر وللصير إلى دائرة الوعى والحرية ، كما قال مالرو . وهكذا نعود فنقول إن متحف الفن البشرى (على اختلاف أنواعه وتعدد صوره) إنما هو عمرة لمشاركة قية متصلة حققتها الجنس البشرى على مر الأجيال ، فأثبت لنا بما لا يدع مجالاً للشك أنه هبات لأعاصير البناء أن تذهب بما سجلته اليد البشرية ، وما اهتزت له النفس البشرية ، وما نطق به الفنان حين أراد أن يخلقه أحلام الناس .

خاتمة

أما بعد ، فقد حاولنا أن نقدم للقارى عرضاً سريعاً لمشكلة الفن من خلال تلك الصلات الديالكتيكية العديدة التى تربطه بالطبيعة ، والصناعة ، والمجتمع ، والتاريخ ، والحضارة ، والحياة ، والإنسان . ولئن كنا قد أغفلنا الكثير من المشكلات الجمالية الهامة التى اعتاد الباحثون فى فلسفة الفن إثارتها ، كدراسة العلاقة بين الفن والعلم ، أو العلاقة بين الفن والأخلاق ، أو العلاقة بين الفن والدين ، أو العلاقة بين الفن والفلسفة ، إلا أننا قد حاولنا فى تضاعيف دراستنا الفينومولوجية للموضوع الجمالى أن نظهر القارىء على أن الفن ليس ظاهرة فزيقية ، أو سيكولوجية ، أو اجتماعية ، وإنما هو أولاً وبالذات ظاهرة استيطيكية . فلم نحاول فى كتابنا هذا أن نتعرض لتعدد النظريات الفلسفية التى تقول بأن الفن لهو ولعب ، أو أنه إشباع للرغبات الجنسية ، أو أنه حدس وغيان ، أو أنه تعبير ونقل للأنتمعات إلى الآخرين ، أو أنه محاكاة وغثيل ، أو أنه إنتاج وتنظيم إرادى ، أو أنه مشقة وقلعة حية ، أو ما إلى ذلك من تأويلات ؛ وإنما مضينا مباشرة إلى « العمل الفنى » محاولين أن نستغنيه الرأى بخصوص علاقته بما عداه من الموضوعات كاللوضوع الطبعى وللوضوع الصناعى وللوضوع الاجتماعى... إلخ . حقاً لقد اضطررنا هذه الدراسة إلى التعرض — بين الحين والآخر — لمناقشة بعض النظريات الفلسفية أو السيكولوجية فى الإبداع الفنى أو التذوق الجمالى ، ولكننا لم نناس خلال هذه المناقشة أن ندرس العلاقة بين الفنان وعمله الفنى . أو بين المتذوق وللوضوع الجمالى على ضوء تلك « الحقيقة الفنية » التى تمسبز للموضوع الجميل بوصفه ظاهرة نوعية خاصة .

فإذا ما تساءلنا الآن : هل ينبغي للفن أن يبر عن « الحقيقة » ، كان رد
عالم الجمال على ذلك : أنه ليس ثمة ما يلزم الأدب والشعر والفنون التمثيلية بأن
تعتمد إلى محاكاة الواقع الداني أو الواقع للوضوعي ؛ بل كل مهنتها إنما تنحصر
في إثارة نفس القارىء (أو للتأمل) ، سواء بتوليد معاني جديدة في نفسه ،
أو بإحداث آثار نفسية عنيفة في باطن ذاته تنبثق منها « حقيقة » جديدة
لم يكن لها بها عهد . فليس من شأن الفن أن يحيلنا إلى أى عالم معروف ،
موضوعيا كان أم ذاتيا ، بل لا بد للفن من أن يضعنا وجها لوجه بإزاء عالم
آخر فريد في نوعه ، ألا وهو « العالم الفني » . أما هذا العالم الذى ينتقلنا إليه
للموضوع الجمالى فإنه عالم لا يقل واقعية عن غيره من العوالم ، إن لم يزد عليها
جميعاً ، ولكن بشرط أن نفهم أن « الواقعية » هنا لا تشير إلى فعل الكيونة
أو الوجود فى الخارج فحسب ، وإنما هى تشير إلى تلك « الكيفية الباطنة
Qualité intrinsèque » التى تميز الأشياء الموجودات باعتبارها كائنات
قائمة بذاتها . وليس يدعى أن يكون العالم الفني عالماً واقعياً بمعنى الكلمة ، فإنه
كثيراً ما يقذف بتلك الموجودات الثلاثة فى العالم الخارجى إلى عماء العلم أو شبه
العلم ، لكى يحل محلها ، ويقوم بديلها ؛ أما حين يجد الفن خلق بعض
للموضوعات الطبيعية ، فإنه عندئذ يأخذ على عاتقه أن يتكفل بتفسيرها ، حتى
تجىء أفضل وأعمق وأخصب وأكثر حيوية ؛ فالعالم الفني عالم واقعى ، لأنه
يضئ على الموجودات من للفن والتعبير والثناء والحياة ما يجعلها أشد واقعية
وأكثر حقيقة ؛ حقاً إن الفن قد يستعير من الواقع أشياء يحسمها ويبدئتمثيلها ،
ولكنه لا بد من أن يجد خلقها ، لكى يدعها بأحسن مما فعلت الآلهة ؛
فالإنسان ليس مجرد « صانع » *demiurge* ، وإنما هو خالق يذيع سر الآلهة ،
إذ يصرح لنا بتلك المعانى الخفية والعلاقات اللطوية والقيم المستورة التى أودعتها

الآلهة صدر المخلوقات! أستغفر الله! بل إن الفنان قد يزعم لنفسه الحق في أن يُعيد خلق هذا الكون، لكي يبين للآلهة كيف كان يمكن أن تهيء الخليفة أفضل؛ أعني أكثر استتارة، وأخصب وجداناً، وأعمق معنى، وأوقع أثراً!

فالفن لا يكون فناً إلا إذا أقطع عن محاكاة الصبغة الواقعية التي يتسم بها الواقع، لكي يكون لنفسه صبغة واقعية من نوع جديد! ولو كانت سلة التفاح التي تصورناها هذه اللوحة مجرد موضوع طبيعي ينقصه الحجم والطعم والفائدة العملية، لكان وجود السلة للرسم أدنى وأقل بكثير من وجود السلة الحقيقية. أو لو كانت هذه الموسيقى التصويرية مجرد محاكاة لنموذج صوتي طبيعي (بعد تجريده من فاعليته المكانية والعملية)، لكان وجودها أدنى وأقل بكثير من وجود تلك الأصوات الطبيعية. أو لو كانت هذه الدراما الممثلة على خشبة المسرح مجرد نسخة طبق الأصل من دراما واقعية تجري في الحياة العملية (بعد تجريدها من أهميتها الحيوية وضرورتها العملية)، لكان وجودها أدنى وأقل بكثير من وجود تلك الدراما الحية. ولكن الحقيقة أن للموضوع الجمالي حظاً أسمى من «الوجود»، لأنه لا يقتصر على التعبير عن واقعية الواقع (على نحو ما يفعل الموضوع الطبيعي)، بل هو جبر لناعن معنى أعمق من معاني الواقع، ألا وهو ذلك البعد الوجداني الذي يمكن للواقع أن يتجلى أمامنا من خلاله. وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن منهة الموضوع الجمالي لا تنحصر في إمدادنا بأية معرفة موضوعية عن الواقع، وإنما هي تتمثل في مساعدتنا على قراءة تعبير الواقع. حقا إن العمل الفني قد يقنأنا إلى الواقع، ولكنه لا يوصلنا إلى اعتابه إلا من خلال بعض المقولات الوجدانية التي تسمح لنا بأن نفهم ما ينطوي عليه (الواقع) من شحنات وجدانية ومدلولات عاطفية وقيم إنسانية. وهذا

المعنى قد يصح أن تقول إن الموضوع الجمالى هو ذلك الموضوع الذى يمنع حق المواطن للبعد الإنسانى من أبعاد الواقع .

أليس الفن هو الذى يهب الموضوع الطبعى « باطنية » خصة تجعل منه شيئاً حياً يحرر الوجدان وينبض بالحياة ؟ ألا نشعر حين نكون بإزاء بعض الأعمال الممتازة التى حققها كبار الفنانين أن « المحسوس » قد أخذ يكشف لنا عن سره المبتغى أو عمقه الوجودى ؟ ألا يكف « المحسوس » ، حين يندرج فى عالم الفنان ، عن أن يكون مجرد « شئ » لكى يصبح عاطفة مرئية ؟ ألا يحس التأمل ، حين ينفذ إلى عالم دلائل كروا أو فكتور هيجو ، أنه قد انتقل إلى عالم جديد يهرق فيه أشكالاً أصيلة من الوجود والحياة ، دون أن يكون فى استطاعته أن يجد لهذا العالم نظيراً يكافئه فى عاله الاعتيادى الواقعى ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن الموضوع لا يظل على يد الفنان مجرد موضوع ، وإنما هو يصبح أداة تعبير أو حامل معنى ؟

إن الفنانين فى الحقيقة لهم الباحثون عن القيم ؛ فهم مكتشفون لا يهدأون إلا حينما تظأ أقدامهم أرض ميناء جديد . وليس على متذوق الفن سوى أن يلاحقوا أولئك الرواد للمتازين فى جولاتهم الكشفية التى لا تكاد تعرف نهاية . وإذا كان لهذا « الترف الكمال » الذى يسمونه بالفن قيمة حيوية كبرى ، فما ذلك لأنه يعدنا دائماً بمتع جديدة لم تكن فى الحسبان ، بل لأنه يقدم لنا بين الحين والآخر أسباباً جديدة للحياة وحب الحياة . والحق أن كل نجاح تحرزه القيم على يد الفنان إنما هو انتصار لنا أجمعين . فالفنان الذى يأتينا بالنعمة الجديدة ، أو الرائحة الجديدة ، أو الطعم الجديد ، إنما يخدم الإنسانية جمعاء . وكل ما من شأنه أن يرهف جواسنا ، أو أن يرقق مشاعرنا ، أو أن

يعمق مداركنا ، إنما يزيد من خصب وجودنا البشرى . وما كان لهذا كله أن يتحقق من تلقاء نفسه ، بل لقد كان على الفنان في كل زمان ومكان أن يكون مصارعاً جريئاً لا يصرفه عناد المادة عن العمل على اجتلاء أسرارها . وهكذا كان الفن دائماً أبداً صراعاً عنيفاً ضد المادة ، لا مجرد لهو أو لعب (كما وقع في ظن الكثيرين) . ولا زال الفن إلى يومنا هذا إنتاجاً جديداً يستثير طاقاتنا ، ويستحث قوانا على التماسي ، ويضع تحت أنظارنا نموذجاً حياً للعمل للتفن والأداء المحقق على الوجه الأكمل . وإذا كانت الصناعة اليدوية في صميمها انتصاراً ، فإن الفن العظيم أيضاً لهو في صميمه نصر كبير تحققه الروح في صراعها المستمر ضد المادة .

لقد كان رودان يقول إن كلمة « الفنان » معناها الواسع إنما تعني كل امرئ يجد لذة كبرى فيما يعمل . « فالفنان رجل يشق مهنته ، وهو يرى أن أتمن مكافأة يظفر بها هي اغتباطه بتحقيق عمل جيد ... ولن يظفر العالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتنبأ للناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان ، أعني حينما يكون في وسع كل واحد منهم أن يجد لذة فيما ينهض به من عمل » . ثم يستطرد رودان فيقول : « إن الفن أيضاً درس رائع في الإخلاص Sincérité . فالفنان الحقيقي يسبر دائماً عما يحول بذهنه ، حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يطيع بشق الآراء الدائعة . وهو بهذا يلقي أشباهه من الناس درساً في الصراحة . ولن يكون أروع من ذلك التقدم الذي لا بد من أن تهرزه الإنسانية لو قدر للصدق للطلق أن يسود بين الناس » . وأما نحن فإننا نقول إن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الصانع الذي لا يزدري للمادة ، ولا يحتقر الصناعة ، بل يخلص دائماً للفن بوصفه مهنة ، ويؤدي رسالته في المجتمع بوصفه صاحب حرفة يعيش منها ولكنه يعيش أيضاً لها ، وليس « الصدق » في الفن سوى وفاء الفنان لرسالته ، بوصفها ذلك

النشاط الإبداعي القوي لا يبدأ إلا حيث تنتهي الحرفة ! وهكذا نعود فنقول إن الفن في جوهره فعل ، أو فلسفة فعل ، أعني أنه نشاط ظافر متصير يشارك فيه للتأمل فيشمر بنبطة النجاح أو نشوة الانتصار !

يبد أن الفنان — مع ذلك — يشعر بأن الفن مهمة لا يمكن أن تنتهي ، فإن في توقفها إنكاراً لذاتها . ومن هنا قد قاوم كثير من الفنانين كل ما اعتور قوسهم من حين إلى الوصول ، فكانوا يحدون دائماً إلى معاودة البحث وإعادة النظر ، واثقين من أن مجال البحث لا بد من أن يظل مفتوحاً على مصراعيه . وربما كان خير مثال نستطيع أن نسوقه لهذا النوع من الفنانين أستاذ إكس AIX للصور الفرنسي سيزان : فقد ظل هذا الفنان العظيم يناضل حتى النهاية بكل صبر وتواضع في سبيل الوصول إلى تلك الحقيقة التصويرية التي لم يزعم لنفسه يوماً أنه قد استطاع الاهتداء إليها . وهكذا ظل سيزان مخلصاً لذلك التساؤل الأصلي القوي كان السبب في تخليه منذ البداية عن حياة الهدوء والطمأنينة من أجل الانخراط في تلك الحياة الفنية بما فيها من قلق وتوتر . وليس أدل على ذلك مما سجله سيزان نفسه في خطاب له بث به إلى صديقه إميل برنارد قبل وفاته بشهر واحد قال فيه : « أتراني بمستطيع أن أبلغ يوماً ذلك الهدف للنشود القوي طالما سحيت من أجل الوصول إليه ؟ إنني لأرجو ذلك ، ولكن مادمت لم أستطع بعد أن أبلغ هذا الهدف ، فلا بد من أن أبقى فريسة لموجة عنيفة من الاضطراب والقلق ... وليس على الآن سوى أن أواصل دراساتي . » ... فهذا الفنان الذي كان يؤكد دائماً أن في استطاعة الفن أن يبلغ « للطلق » ، لم يزعم لنفسه يوماً أنه قد استطاع أن يمتلك « للطلق » ! ... وإذا كانت فيلسوف مثل لافل قد كتب يقول : « إن الفن ليس مشكلة على الإطلاق ، بل هو هذا الذي يجعل كل موضوع يكف عن أن يكون مشكلة بالنسبة إلينا » ،

فربما كان في وسعنا نحن أن نقول إن « فلسفة النجاح » نفسها لا تحيا إلا على
 جمهرة من للتناقضات التي يأخذ بعضها يد البعض الآخر ، فتجمل من التجربة
 الفنية صورة مصغرة من الحياة البشرية بما فيها من صراع دياكتيكي مستمر .
 وهكذا قد تبدو لنا الخبرة الجمالية تأملا مليا هادئا ، لكي لا نلبث أن نتحقق
 من أنها تجربة عنيفة مثيرة تنبض بالفعل والنشاط . وننظر إلى الأعمال الفنية
 فيخيل إلينا أنها موضوعات لا واقعية ، ولكننا سرعان ما نتحقق من أنها
 تكشف لنا عن الواقع بصورة أعمق وأخصب . وتتساءل عن غاية الفن
 فيبدو لنا أن في الفن فرارا من الحياة ، ولكننا لا نلبث أن نقين بكل وضوح
 أنه ينطوي على مشاركة في الحياة بشكل أقوى وأعنف . ونسارع إلى القول
 مع البعض بأن الفن نشاط عديم الجدوى أو تزيه الغرض ، لكي لا نلبث أن
 نتحقق من أنه ليس كالفن نشاط يحفل بالمعنى ويمر بالقيحة . أفلا يحق لنا إذن
 أن نقول إن الفن مشكلة ، ما دام من المحال أن تقوم « حياة » بدون إشكال ،
 أو « حل » بدون تناقض ؟

هنا قد يقول قائل : « حسنا ، ولكن أليس من العجيب أن يخل كتاب
 يحمل اسم « مشكلة الفن » حديث الفنون ، وتصنيفها ، وأنواعها ، وعلاقاتها ،
 وضروب التأمل التي يمكن أن تقوم بينها ؟ » وردنا على هذا الاعتراض أنه
 لم يكن في وسعنا ونحن نقدم للقارئ مجرد مدخل متواضع لدراسة الفن ، أن
 نتطرق للبحث في أنواع الفنون وتقسيماتها وصلاتها . إلخ . ومن هنا قد
 حدثنا القارئ عن الفن ، دون أن نحدثه عن « للعمار » ؛ ذلك الفن الذي
 وصفه أفلاطون ، فقال إنه « ما يتبقى من البناء بعد أن نكون قد ابتزعنا منه
 الصخور » ، وعرفه شليجل فقال إنه « موسيقى متجمدة » ، وميزه بعض علماء
 الجمال فقالوا إنه أكثر الفنون تعبيرية ، لأنه يتزعج الطابع للآدى من أكثر

للواد تكتلا وسكوناً ، لكي يعمل على توليد الفكر والحياة منها .
 وحدثنا القارىء عن « الفن » ، دون أن نحدثه عن « النحت » ؛ ذلك الفن
 الذى قال عنه آلان إنه يقدم لنا « قصائد من الرخام » ، ووصفه رودان
 (فى حديثه عن تمثال فينوس) فقال إن الناظر إليه يتوهم أنه يراء سيفونية
 من الأبيض والأسود أو من الأضواء والظلال . . . وحدثنا القارىء عن
 « الفن » ، دون أن نحدثه عن « التصوير » ؛ ذلك الفن الذى وصفه باير فقال
 إنه يعبر لنا عن الأعماق بالسطوح ، والحركات بالسكنات ، وللعمى بالأشكال ؛
 وتحدث عنه بعضهم فقال « إن اللوحة هى فى صميمها قصيدة لا صوتية » . . . وحدثنا
 القارىء عن « الفن » دون أن نحدثه عن « الشعر » ؛ ذلك الفن الذى قال
 عنه أرسطو إنه أصدق من التاريخ ، ووصفه الشاعر اليونانى القديم سيمونيدس
 فقال إنه لوحة ناطقة ، وتكلم عنه نوقالس فذهب إلى حد القول بأن الشعر هو
 الحقيقة المطلقة . . . وحدثنا القارىء عن « الفن » ، دون أن نحدثه عن
 « الموسيقى » ، ذلك الفن الذى قال عنه شوبنهور « إنه يكشف عن ماهية العالم
 الدقيقة ، ويفصح عن أعماق حكمة ممكنة بلغة لا يفهمها العقل » ، بينما قال عنه
 آخرون إنه فن التفكير بالأصوات بدلا من التصورات ، فى حين وصفه بعضهم
 فقال إنه معمار متحرك بعيد إلى أذهاننا صور الآثار القوطية . . . وحدثنا القارىء عن
 « الفن » ، دون أن نحدثه عن « الرقص » ؛ ذلك الفن الذى قيل عنه إنه
 يحقق شفاقة النفس فى البدن ، ويصير بالحركة عما يجبر عنه الذكاء باللفظ ،
 وكأن الراقصة حين تتنق وتتعطف إنما تكتب بخطواتها وخطراتها قصيدة من
 الشعر . . . إلخ .

أجل ، يا قارئى ، إننا (مع الأسف) لم نحدثك عن كل تلك الفنون ، كما
 أننا لم نحدثك أيضاً عن المسرح والقصة والأدب والسينما والأوبرا وثنى فنون

الشم والذوق واللمس . . . ولكننا حاولنا أن نبين لك في تضاعيف هذه الدراسة أن الفن هو هذا الشيء المشترك الذى يجمع بين الكاتدرائية والسمفونية ، بين المنحوت والمنقوش ، بين المنظوم والمنحوم ، أو هو ما يسمح لنا بأن نقارن التصوير بالشعر ، والمعمار بالرقص ، والموسيقى بالنحت . والواقع أنه إذا كان فى الموسيقى الأصلية شعر وتصوير ومعمار ، فإن فى المعمار الأصل موسيقى وتصويراً وشعراً ، كما أن فى الشعر الأصل موسيقى وتصويراً وغناء . . . إلخ . ولو أننا جاربنا أولئك الذين يقسمون الفنون إلى فنون بصرية ، وفنون سمعية ، وفنون لسية ، وفنون شمعية ، وفنون ذوقية ، وفنون حركية ، لكان علينا أن نضيف إلى ذلك أن ثمة تداخلاً بين كل تلك الفنون ، لأن العين تلمس ، واليد ترى ، والأنف يتذوق ، والشم يشم ، والأذن تتأبل . . . إلخ . ولعل هذا هو ما عناه جيته حينما قال : « سواء أ كنت يازاء قطعة من الرخام ، أم يازاء صدر الحبيبة ، لحان المهم أن تعرف كيف ترى بين سبق لها اللمس ، وكيف تلمس يد تجيد النظر » . أو لعل هذا هو ما عناه لسنج حينما قال فى « اللاؤكون » متحدثاً عن رافائيل : « لقد كان من الممكن أن يكون رافائيل مصوراً عظيماً حتى ولو قدر له أن يولد أشبه مقطوع القراعين » . أليست معجزة الفن فى كل هذه الحالات إنما تنحصر على وجه التحديد فى أنه يريد أن يحمل من المحسوس لفنة أصيلة تقوم بمهمة التعبير ؟ أليست قيمة المعمار أو النحت أو التصوير أو للموسيقى أو الشعر أو ما إلى ذلك إنما تنحصر فى كونها تعبيراً عن البعد الإنسانى من أبعاد الواقع ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن هناك فنوناً ، ولكن هناك أيضاً « الفن » ؟

المراجع

أولا : مراجع عامة في علم الجمال

- 1 — Alain : « Propos sur L'Esthétique » , Paris, Presses Universitaires de France, 1949.
- 2 — Basch (Victor) : « Essais d'Esthétique, de Philosophie, et de Littérature. » , Paris, Alcan, 1934.
- 3 — Bayer (Raymond) : « Traité d'Esthétique » , Paris, Armand Colin, 1946.
- 4 — Bayer (Raymond): « Essais Sur la Méthode en Esthétique », Paris, Flammarion, 1953 .
- 5 — Collingwood (R. G.) : The Principles of Art , Oxford, Clarendon, 1938.
- 6 — Croce (Benedetto) : « Bréviaire d'Esthétique » , traduction française, Paris, Payot, 1923.
- 7 — « Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art » 2 Tomes, Paris, Alcan, 1937.
- 8 — Dewey (John) : « Art as Experience », New-York, G. P. Putnam's Sons, 1934.
- 9 — Dufrenne (Mikel) : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique », Paris, 2 Tomes, P. U. F., 1953.

- 10 — Feldman (Valentin) : « L' Esthétique Française Contemporaine. », Paris, Félix Alcan, 1936.
- 11 — Focillon (Henri) : « La Vie des Formes. », Paris, Leroux, 1934.
- 12 — Fondane (Benjamin) : « Faux Traité d' Esthétique », Paris, Denoël, 1938.
- 13 — Guyau (J. M.) « Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine. », 12e éd., Paris, Alcan, 1929.
- 14 — Huisman (Denis) : « L'Esthétique », Paris, P. U. F., (Collection que Sais-Je ? , No. 645.), 1954 ,
- 15 — Lalo (Charles) : « Introduction à l'Esthétique », Paris, Colin, 1912.
- 16 — Lalo (Charles) : « Notions d' Esthétique », 4e éd., Paris, P. U. F., 1952.
- 17 — Nédoncelle (Maurice) : « Introduction à l'Esthétique », Paris, P. U. F., 1953.
- 18 — Osborne (Harold) : « Aesthetics and Criticism . . , London, Routledge & Kegan Paul, 1955,
- 19 — Read (Herbert) : « The Meaning of Art. », London, A. Pelican Book, 1954.
- 20 — Read (Herbert) : « The Philosophy of Modern Art. », London, Faber & Faber, 1952.

- 21 — Santayana (George) : • The Sense of Beauty . . ,
New - York, Scribner, 1896 (London, Constable,
1918 .)
- 22 — Segond (Joseph) : • Traité d' Esthétique • , Paris,
Aubier, 1947.
- 23 — Servien (Pius) : • Principes d'Esthétique • , Paris,
Boivin, 1935 .
- 24 — Servien (Puis) : • Esthétique • , Paris, Payot, 1953.
- 25 — Souriau (Etienne) : • L'Avenir de l'Esthétique . . ,
Paris, Alcan, 1929. . .
- 26 — Taine (Hyppolite) : •Philosophie de L'Art• (2. vol.) ,
Paris, Hachette 1925 . . .
- 27 — Tolstoi (Léon) : •Qu'est - ce que l'Art?• , trad. franc.
par Wyzowa, Paris, Perrin, 1898. .
- 28 — Volkelt (Johannes) : • Das Aesthetische Bewusstsein . . ,
Munick, Beck, 1923. .
- 29 — Wilde (Oscar) : •Derniers Essais de Littérature et
d' Esthétique • , Paris, Stock, 1913.
- 48 — Wulf (Maurice De) : • Art et Beauté • , 2e éd . ,
Louvain, Wamy, 1943.

ثانيا : مراجع خاصة في الفن

- 31 — Abraham (P.) : « L'Art » , dans « Encyclopédie Française. », Paris, 1935, t. XVI et XVIII.
- 32 — Alain : « Système des Beaux Arts. », Paris, N. R. F., Paris, Alcan, 1926.
- 33 — Alain ; « Vingt Leçons sur les Beaux Arts. », P. U. F., 1949 .
- 34 — Baudouin (Charles) : « Psychanalyse de l'Art. », Paris, Alcan, 1929.
- 35 — Bayer (Raymond) : « L'Esthétique de la Grâce. », Paris, Alcan, 1934 (2 volumes) .
- 36 — Bayer (Raymond) : « Léonard de Vinci. », Paris, Alcan, 1934.
- 37 — Cassou (Jean) : « Situation de l'Art Moderne. » , Paris, Editions de Minuit, 1950.
- 38 — Challaye (Félicien) : « L'Art et la Beauté. », Paris, Nathan, 1929.
- 39 — Coomaraswamy (A. K.) : « Transformation of Nature in Art » , Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1934.
- 40 — Delacroix (Henri) : « Psychologie de l' Art » , Paris, Alcan, 1929.

- 41 — Francastel (Pierre) : « Art et Société », dans
« L' Année Sociologique », 1940—1948, t. v.
- 42 — Francastel (Pierre) : « Peinture et Société » Lyon,
 Audin, 1951.
- 43 — Freud (Sigmund) : « Leonardo da Vinci », transl. by
 A. A. Brill, London, Kegan Paul, 1932.
- 44 — Goubier (Henri) : « L' Essence du Théâtre. », Paris,
 Plon, 1943.
- 45 — Guyau (J. M.) : « L' Art au point de vue sociologique »,
 15e éd., Paris, Alcan, 1930,
- 46 — Jenkins (Iredell) : « Art and The Human Enterprise »
 Harvard University Press, Cambridge, 1958,
- 47 — Jung (Karl) : « Modern Man in Search of A Soul »
 (Psychology and Literature) London, Kegan
 Paul, 1941.
- 48 — Lalo (Charles) : « L' Art et la Vie Sociale », Paris,
 Doin, 1921.
- 49 — Lalo (Ch.) : « L' Expression de la Vie dans l' Art »,
 Paris, Alcan, 1933.
- 50 — Lalo (Ch.) : « L' Art et la Morale », Paris, Alcan,
 1922.
- 51 — Lalo (Ch.) : « L' Art Loin de la Vie », Paris, Vrin,
 1939.

- 52 — Lalo (Ch.) : « L'Art près de la Vie » , Paris, Vrin, 1946.
- 53 — Lalo(Ch.) : « L' Économie des Passions. », Paris, Vrin, 1947.
- 54 — Lalo (Ch.) « Les Grandes Évasions Esthétiques », Paris, Vrin, 1947.
- 55 — Malraux (André) « Les Voix du Silence. » , Paris, NRF., 1951. (nouv. éd., 1956.)
- 56 — Munro (Thomas) : « Les Arts et leurs Relations Mutuelles », traduction de M. Dufrenne, Paris, P.U.F., 1954.
- 57 — Read (Herbert) : « Art and Industry. » , London, Faber & Faber, 1944 .
- 58 — Read (Herbert) : « Art and Society. », London, Faber & Faber, 1947 .
- 59 — Rodin (Auguste) : « L' Art » , Entretiens Réunis par Paul Gaell, Paris, Grasset, 1951.
- 60 — Rusu (Liviu) : « Essai sur la Création Artistique », Paris, Alcan, 1933 .
- 61 — Souriau (Etienne) « La Correspondance des Arts », Paris, Flammarion, 1947.
- 62 — Souriau (Etienne) : « L'art et la vie sociale » ; dans « Cahiers Internationaux de Sociologie » , Ed. du Seuil, vol. V., 1948.

- 63 — Souriau (Paul) : « La Beauté Rationnelle » , Paris, Alcan, 1904.
- 64 — Utitz (Émil) : « Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft. » (2 vol.) , Stuttgart, Enke, 1914.
- 65 — Valéry (Paul) : « Eupalinos » , 9e éd., Paris, N R F., Gallimard, 1924 .
- 66 — Valéry (Paul) : « Pièces sur L'Art » , 6 e éd., Paris, N. R. F., Gallimard, 1934.
- 67 — Valéry (Paul) : « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » , in « Variétés » , I., Paris, Gallimard, 1924 .
- 68 — Valéry (Paul) : « Variétés, » II, 1929; « Variétés III. » . 1936 ; « Variétés IV » , 1938 ; « Variétés V. » , 1949, Paris, Gallimard .
- 69 — Villiers (A) : « Psychologie de l'art dramatique » , Paris, A. Colin, 1950.
- 70 — Vinchon (Jean) : « L' Art et la Folie » , Paris, Stock, 2 e éd., 1950.

فهرس الاعلام

باش V. Basch : ١١٢ ، ٢٥٠ ،

٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

باير R. Bayer : ٤ ، ٣٣ ، ٤٧

٩٩ ، ١٣١ ، ١٣٤ ، ١٣٩ ، ١٥٥

١٨٣ ، ١٨٥ ، ٢١٥ ، ٢١٨ ، ٢٤١

٢٤٣ ، ٢٥٢ ، ٢٥٨ ، ٢٦٤ ، ٢٦٦

٢٧٠ ، ٢٨٣ .

براك Braque : ٢٤ ، ٧٤ .

برجسون Bergson : ١٦٧ ، ٢١٥

٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ،

٢٢٣ - ٢٢٥ ، ٢٤٧ .

بروست M. Proust : ٢٤١

برنشفيك Brunswick : ٢٤٤

٢٤٥ .

بزاك Balzac : ١٠٢

بودلير Baudelaire : ٧٠ ، ٧١

٧٩ ، ١٥١ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤

بودوان Ch. Baudouin : ١٦٧ ،

٢٠٤ .

(١)

ايقور Epicure : ٢٢٣ .

ارسطو Aristote : ١٠ ، ٢٩ ، ١٦٧

٢٠٤ ، ٢٤٠ ، ٢٦٠ ، ٢٨٣

افلاطون Platon : ٥ ، ١٦٧ ، ١٦٨

١٩٩ ، ٢١٩ ، ٢٢٤ ، ٢٤٣ ،

٢٤٦ .

انلوطين Plotin : ١٦٧ ، ٢٥٨ ، ٢٨٢

الان Alain : ٣ ، ٢٤ ، ٩٦ ، ٩٧ ،

٩٩ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٣٥

١٦٩ ، ٢٦٧ .

اوسبون Osborne : ٤٩ ، ٦١ ،

٦٧ ، ٧٤ .

اوغطين (القيس) St. Augustin

١٩٩ .

اوتيلى Utitz : ٢٨ ، ١٥٣

(ب)

بارس Barrès : ٢٤١

۸۱ ، ۸۲ ، ۱۷۶ .

جوجان Gauguin : ۶۶ ، ۱۳۶ ،

۱۵۷ .

جوخ (قن) Van Gogh : ۵۰ ،

۶۷ ، ۸۴ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ .

جوتیه : Gautier : ۱۵۱ ،

۲۴۳ .

جونکور Gauncourt : ۲۳۸ ،

جویا Goya : ۸۱ ،

جیته Goethe : ۶۸ ، ۱۹۶ ، ۱۷۱ ،

۲۱۱ ، ۲۴۰ ، ۲۸۴ .

جید A. Gide : ۲۳۳ ،

جیو Guyau : ۹۳ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷ ،

۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ،

۲۳۱ ، ۲۴۱ ، ۲۴۳ .

جیوتو Giotto : ۸۰ ، ۱۸۱ ،

(د)

دافنشی (لیوناردو)

Leonardo da Vinci

۴ ، ۱۷۷ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ،

دسوار Dessoir : ۲۸ ، ۵۳ ،

پیسارو Pissaro : ۱۵۷ ،

پیکاسو Picasso : ۴۴ ، ۴۸ ، ۶۹ ،

۷۳ .

(ت)

تارد Tarde : ۱۴۹ .

تسیان Titien : ۱۱۷ ،

تشیابویه Cimabué : ۸۰ ،

توحیدی (أبو حیان II) : ۱۰ ، ۱۱ ،

تولستوی Tolstoi : ۱۷ ، ۱۸ ،

۱۹ ، ۲۰ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۸۶ ، ۱۵۱ ،

۱۴۱ ، ۲۴۴ .

تیرنر Turner : ۲۱۶ ،

تین H. Taine : ۱۳۹ ، ۱۴۰ ،

۱۴۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۵ ،

۱۶۵ ، ۲۴۱ .

(ج)

جروس Groos : ۲۳۹ ، ۲۵۲ ،

جروسر Grosser : ۷۸ ، ۷۹ ،

جلاسجو Glasgow : ۶۱ ، ۶۲ ،

جریکو (II) El Greco : ۷۹ ،

رسکن Ruskin : ۲۴۵ ، ۶۰

رمبرانت Rembrandt : ۴۸ ،

۱۹۸ ، ۸۴ ، ۸۱

رنوار Renoir : ۱۸۲

رودان Rodin : ۶۷ ، ۲۲ ، ۲۱

۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ، ۷۲ ،

۲۷۰ ، ۲۸۰

روسو J.J. Rousseau : ۵۹ ،

۱۷۱ ، ۱۷۲

رومان (چول) J. Romain : ۱۲۹

۱۳۰

ریو Ribot : ۱۲۸

رید (هربرت) H. Read : ۴۰ ،

۴۵ ، ۶۴ ، ۶۹ ، ۷۳ ، ۸۷ ، ۱۱۹

۱۲۱ ، ۱۴۵

رینان Renan : ۵۹

(ز)

زولا (ایل) Zola : ۲۴۱ ، ۱۵۱

(س)

سارتر J.P. Sartre : ۶ ، ۲۴۱

۲۴۷

دلاکروا (اوجین) E. Delacroix :

۱۸۳ ، ۶۴ ، ۴۷

دلاکروا (هنری) H. Delacroix :

۱۸۹ ، ۱۲۹ ، ۲۵ ، ۲۳ ، ۱۶

۱۹۰

دوجا Degas : ۴۷

دورکایم Durkheim : ۱۱۴ ، ۱۱۳

۱۲۵

دوفرن Dufrenne : ۴۱ ، ۳۹ ، ۳۶

۴۳ ، ۴۹ ، ۵۵ ، ۹۱ ، ۹۲ ، ۹۷

۱۰۶ ، ۱۹۶ ، ۱۹۸ ، ۲۴۷ ، ۲۶۰

۲۶۷

دوناتلو Donatello : ۸۱

دیدرو Didérot : ۵۹

دیوی J. Dewey : ۱۶۷ ، ۲۲۴

۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹

۲۳۰

(ر)

رافائیل Raphaël : ۱۷۷ ، ۲۸۴

رامبو Rimbau : ۱۰۲ ، ۲۳۴

رانک Rank : ۱۰۳

۲۱۹ : Schopenhauer شوپنهاور

۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴

۲۲۵ ، ۲۸۳

۲۳۴ : Schumann شومان

۲۳۹ ، ۱۱۲ : F. Schiller شیلر

(ص)

۲۴۰ : G. Sand (جورج) ساند

(ط)

طه حسین : ۴۲۱

(ف)

۱۶۳ ، ۱۶۲ : Wagner فاجنر

۲۰۲ ، ۲۵۳

۹۵ ، ۲۴ : P. Valéry فالیری

۱۸۹ ، ۱۶۷ ، ۹۹ ، ۹۶

۱۵۱ : Verlaine فرلین

۲۷ : Vernet فرنیه

۲۰۱ ، ۲۰۰ ، ۱۶۷ : Freud فروید

۲۰۸ ، ۷۰۷ ، ۲۰۴ ، ۲۰۳

M. Freinfels (مولر) فرینفلس :

۱۴ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲

۱۴ ، ۱۳ : Santayana سانتیا

۱۶۷

۲۳۹ ، ۱۱۳ : H. Spencer اسپنسر

۲۴۹ ، ۵۷ : Stendhal ستندال

۱۶ : Sully سلی

۲۶ ، ۱۷ : E. Souriau سوریو

۳۵ ، ۳۲ ، ۲۹ ، ۲۸ ، ۲۷ ، ۲۶

۱۲۴ ، ۱۱۸-۱۱۳ ، ۹۹ ، ۹۳

۱۸۸ ، ۱۵۵ ، ۱۲۸-۱۲۶ ، ۱۲۶

۱۹۹ ، ۱۹۳ ، ۱۹۲ ، ۱۹۱

۲۸۱ ، ۲۶۴

۶۵ ، ۵۰ : Cézanne سیزان

۱۸۹ ، ۱۵۷ ، ۱۰۴ ، ۸۲ ، ۶۶

۲۸۱ ، ۱۷۸

۱۸۲ : Sisley سیزلی

(ش)

۲۳۶ : Chateaubriand شاتوبریان

۸۷ : Shakespeare شکسپیر

۱۴۲

۱۹۷ ، ۱۶۲ : Shelley شلی

۱۸۲ ، ۱۶۹ : Chopin شوپان

کونستابل Constable : ۶۳ .

کینس Keats : ۱۸۲ ، ۱۶۷ .

(ل)

لالاند Lalande : ۱۳ ، ۱۲

لانج Lange : ۱۶ .

لالو (شارل) Lalo : ۲۳ ، ۲۵ ،

۷۳ ، ۷۲ ، ۷۰ ، ۶۹ ، ۶۰ ، ۲۶

۲۶۲ ، ۱۶۱ ، ۱۵۲ ، ۱۴۳ ، ۱۳۲

۲۰۳ ، ۱۷۴ ، ۱۶۵ ، ۱۶۴ ، ۱۶۳

۲۳۶ ، ۲۳۶ ، ۲۳۴ ، ۲۳۲ ، ۲۳۱

۲۲۷ ، ۲۲۱ - ۲۴۴ .

لامارتین Lamartine : ۲۳۹ ، ۲۳۵

لوئیس Lewis : ۱۹۰ .

لیپس Lipps : ۲۵۴ .

لیجیه Léger : ۷۲ .

(ر)

مالارمیه Mallarmé : ۴۷

مالرو A. Malraux : ۳۴ ، ۲۴

۸۱ - ۷۴ ، ۵۳ ، ۵۲ ، ۵۱ ، ۴۹

۲۷۰ ، ۸۹ ، ۸۸ ، ۸۶ ، ۸۵ ، ۸۳

مانیه Manet : ۱۸۲ ، ۸۱ ، ۶۴ .

فلا-کیرز Vélsaquez : ۱۱۷

فلویر Flaubert : ۲۳۲ ، ۲۳۲

۲۳۹ .

فوسیون H Focillon : ۳۰ ، ۲۹

۲۶۴ ، ۱۸۴ ، ۱۵۶ ، ۱۵۵ ، ۳۲

فولتیر Voltaire : ۱۶۳ .

فولسکت Volkelt : ۲۵۴ .

فیرون Veron : ۲۳۵ .

(ک)

کاسو Cassou : ۱۵۸ ، ۱۲۳

۱۲۹ .

کانت Kant : ۷۲ ، ۲۹ ، ۱۶

۱۱۳ ، ۲۳۹ ، ۲۵۶ ، ۲۶۳

۲۶۲ .

کروتشه Croce : ۲۳۶ ، ۱۶۷

۲۵۰ .

کوریه Courbet : ۶۱ ، ۶۰

۸۲ .

کورو Corot : ۲۱۶ .

کولردج Coleridge : ۱۹۰ ، ۱۶۹

کونت (راجست) A. Comte : ۱۵۱

(ا)

- هپورث B. Hepworth : ۴۴ .
 هورتیک Horticq : ۱۵۳ .
 هومروس Homère : ۱۴۳
 هورمان Huisman : ۱۹ ، ۱۵۸
 هيجل Hegel : ۶ ، ۲۴۶

(و)

- وادمورث Wadsworth : ۴۸ .
 وايلد (اوسكار) Wilde : ۲۲۳ ، ۲۳۸
 ويسلر Whistler : ۶۲ ، ۶۳

(ی)

- يونج (كارل) K. Jung : ۱۸۰ ،
 ۱۸۷ ، ۲۰۵ ، ۱۰۶ ، ۲۰۷ ،
 ۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲

مترلک Matterlinck : ۲۴۳ .

مسونيه Meissonnier : ۵۰

موريك (فرنسوا) F. Mauriac :
 ۱۳۵ .

مور (هنرى) H. Moore : ۳۹ ،
 ۴۰ ، ۴۲ .

مورو Moreau : ۸۲

موريلو Murillo : ۶۹

مونيه Monet : ۱۵۷ ، ۱۰۴ ، ۱۸۲

موندريان Mondrian : ۴۴ ، ۷۴

ميرو Miro : ۴۸

(ن)

نونسل Nédoncelle : ۸۵ ، ۲۳۲

۲۲۳ ، ۲۳۶ ، ۲۴۶ .

نيتشه Nietzsche : ۱۵۹ ، ۱۶۰ ،

۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۷ .

فهرس تحليلي

قصدیر: (١ - ٧)

وصف للوضوع الاستطيق عن طريق المنهج الفينومولوجي (٦)

الفصل الأول: مقدمة في تعريف الفن: (٨ - ٣٦)

١ — أصل كلمة الفن عند اليونان (١٠) تعريف الفن عند أرسطو (١٠)
تعريف الفن عند العرب (١١) تعريف الفن في الصور الوسطى (١٢) تعريف
كلمة الفن في الصور الحديثة (١٢) .

٢ — تفسير لالاند لمصطلح الفن (١٢) الفن عند ستيانا (١٣) ارتباط
مفهوم الفن بمفهوم الجمال (١٤) تعريف الفن في دائرة المعارف البريطانية (١٥)
تعريف مصمم أ كسفورد (١٥) التفرقة بين الفن وللهنة (١٦) تعريف الفن
عند دلا كروا (١٦) تعريف الفن عند لانج (١٦) عدم اتصال الوظائف التفعية
للعمل الفني عن الوظائف الاستطيقية عند المحدثين (١٧) .

٣ — رفض تولستوى لإدخال مفهوم الجمال في الفن (١٧) تعريف الفن
بأنه نقل لأفكار الآخرين عند تولستوى (١٨) صديق العمل الفني عند تولستوى
(٢٠) تعريف رودان للفن (٢١) الفن أسلوب خاص في نقل تجربتنا للآخرين
(٢٢) عدم فصل الفكر عن الفن (٢٠)

٤ — الفن نشاط تركيبي إبداعى (٢٢) تعريف مالرو للفن (٢٤) الصيغة
البنائية للفن (٢٤) الفن في رأى لا لو (٢٥) الفن عند اليونان هو الإنشاء

والصنعة (٢٥) الفن عند موريو متجه إلى إنشاء موجودات (٢٦) استبعاد موريو لفهوم القيمة (٢٨) .

٥ — التوحيد بين الصورة والموضوع (٢٩) رأى فوسيون (٢٩) اتجاه عالم الجمال إلى العمل الفني وحده (٣٠) شيئية العمل الفني (٣١) .

٦ — الفن هو مجموع الضرورات التي تفرض نفسها على الفنان (٣٢) تعريف الفن بأنه القدرة الابداعية لإيجاد مخلوقات جديدة (٣٤) التجربة الاستيطيقية تشمل الذوق كما تشمل الإبداع (٣٥)

الفصل الثاني . العمل الفني ، بناؤه وعناصره : (٣٧ - ٥٨)

٧ — البنية للكانية والزمانية للعمل الفني (٣٧) مادة العمل الفني غاية في نفسها (٣٨) الفن عند هنري مور ترجمة للمعنى من مادة إلى أخرى (٣٩) العمل الفني ثمرة لعملية منهجية هي عملية تنظيم العناصر (٤٢) لا بد من وجود وحدة تنوع (٤٣)

٨ — الموضوع ليس شرطاً للعمل الفني (٤٣) التنظيم الصوري عند الفنانين للعاصرين (٤٤) الأولوية للصورة على للضمون عند بعض الفنانين (٤٦) العلاقة الوثيقة بين للموضوع والإبداع الفني عند علماء النفس (٤٧) العمل الفني موضوع لذاته (٥٠) .

٩ — التعبير هو العنصر الثالث للعمل الفني (٥١) التعبير هو الرابطة الحية بين الفنان وعمله الفني (٥٤) التعبير وحدة فنية لا تقبل القسمة (٥٥) وظيفة التعبير أن يجعل للمحسوس أسلوباً (٥٦) الفن يحدثنا عن الواقع بلفظه الحامسة (٥٦) الواقع في العمل الفني هو بعد إنساني (٥٧) بناء العمل الفني ثمرة امتزاج الصورة بالمادة (٤٨)

الفصل الثالث : بين الطبيعة والفن . (٥٩ - ٨٩)

١٠ - الفن عند القدماء محاكاة للطبيعة (٥٩) الدعوة إلى عبادة الطبيعة (٦٠) الطبيعة لا تقدم لوحات فنية (٦٢) إخضاع الفن للطبيعة عند كنتابل (٦٣) .

١١ - استلهم الطبيعة عند دلا كروا (٦٤) تدخل العنصر الداني في تصوير الطبيعة عند مازيه (٦٤) الانطباعية عند سيزان (٦٥) نقد جوجان للانطباعية (٦٦) النزعة التعبيرية عند ما تيس (٦٧) دفاع رودان عن النزعة الطبيعية (٦٧)

١٢ - الفن ليس هو الطبيعة (٦٨) القبح الطبيعي يمكن أن يصبح موضوعاً جميلاً (٦٩) الجميل للنقول دون تعديل لا يكون جميلاً في العمل الفني (٧٢) الطبيعة عديدة الصبغة الجمالية وللنطقية والأخلاقية (٧١) مدرسة الفنان الصنعة لا الطبيعة (٧٢)

١٣ - المحدثون يرفضون نظرية المحاكاة (٧٣) الفن كذب عند يكاسو (٧٣) رأى الفنانين براك - ليحيه - موندريان (٧٤) مالرو عدو النزعة الطبيعية (٧٤) الفن عند مالرو يهور الواقع (٧٦) .

١٤ - الأصل عند الفنان هو عالم الفن لا الطبيعة عند مالرو (٧٩) الفن يجذبنا إلى عالم يبعدنا عن الواقع (٨٤) .

١٥ - الفنان يمتلك الواقع (٨٥) استبعاد فكرة القدر في التصوير الفني (٨٦) الفن هو أسلوب جديد لحلق العالم (٧٨) الفن هو علاقة عالم الطبيعة الزائل بالعالم الإنساني الخالد (٨٨) الفن عند مالرو هو استحالة الصور إلى أسلوب (٨٩) .

الفصل الرابع : بين الفن والصناعة : (٩٠ - ١٢١)

١٦ — التفرقة بين الموضوع الاستعالي وللوضوع الجمالى (٩٠) الموضوع الجمالى يدعو إلى التأمل (٩٢) توحيد جوهر بين الجميل والنافع (٩٣) ارتباط الجمال بوظيفة الشيء واستعماله (٩٤) .

١٧ — تقسيم قالبرى للأبنية (٩٥) الاستعمال ضرورى لتبين إستراتيجية للعمار (٩٧)

١٨ — الموضوع الجمالى والنفعى من صنع البشر (٩٨) الموضوع الجمالى ثمرة لنشاط يدوى (٩٩) حضور الصانع فى العمل الفنى (١٠٠) حقيقة العمل الفنى فى العمل الفنى نفسه (١٠١) .

١٩ — اللغة تحمل دلالة شخصية بالنسبة للعمل الفنى (١٠٣) الأسلوب هو نظرة فلسفية إلى العالم (١٠٤) الحرفة عند الفنان هى توقيع يحمل طابعه (١٠٥) وجود الفنان من أجل الغير (١٠٧)

٢٠ — الفن عند ألان صنعة (١٠٨) الفنان رجل إدراك وعمل معا (١٠٩) الفكرة تزد أثناء العمل الفنى (١١١) .

٢١ — علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن واللهو (١١٢) نقد سوريو لفصل الفن عن العمل الصناعى (١١٣)

٢٢ — التفرقة سوريو بين العمل الأدائى والعمل الفنى (١١٨) وجود الفن الحقيقي فى الصناعة فى رأى هربرت ريد (١١٩) .

الفصل الخامس : الفن والمجتمع : (١٢٢ - ١٦٦)

٢٣ — الفن واقعة إيجابية فى الحياة الاجتماعية (١٢٢) وظيفة الفن التوفير عند سوريو (١٢٥)

٢٤ — الفن عند ريو فردى (١٢٨) رأى دلا كروا (١٢٩) ربط الفن بالدين (١٣٠) نقد ربط الفن بالدين (١٣١) ربط الفن بالحب (١٣٢) الفن الجمى (١٣٣) .

٢٥ — للظهر الجمى للنتاج الفنى (١٣٥) الجمهور دلالة على أن الفن عمل اجتماعى (١٣٨) .

٢٦ — رأى تين فى اجتماعية الفن (١٣٩) نقد تين (١٤٣) الفن عنصر أصل يسهم فى تركيب المجتمع نفسه (١٤٥) .

٢٧ — الفن عند جويو ينبع من الحياة (١٤٦) نظرية جويو فى البقرية (١٤٩) عيب جويو نزعة الحبوية (١٥١) .

٢٨ — علم الفن العام عند دسوار وأوتيس (١٥٢) نقد مفهوم ربط الجمال بالإحصاء (١٥٥) رأى فوسيون (١٥٦) علم الجمال هو دراسة موضوعية للعمل الفنى فى ذاته (١٥٦) العمل الفنى عند كلوشىء حاضر (١٥٨) رأى نيقتشه فى الصراع بين الفنان والجمهور (١٥٩) .

٢٩ — رأى لالو فى صلة الفن بالجمهور (١٦١) .

الفصل السادس : مشكله الإبداع الفنى : (١٦٧ — ٢١٣) .

٣٠ — اهتمام الفلاسفة وعلماء النفس بالمشكلة (١٦٧) مثولية أفلاطون فى انتشار فكرة الإلهام (١٦٨) مبالغة الرومانتيكية فى الإلهام (١٧٠) أفكار الفنانين استلهاهم لعمل فنى سابق (١٧٢) .

٣١ — النظرية الاجتماعية وتفسيرها للإبداع الفنى (١٧٤) الإبداع الفنى يحىء مشروطا بالعوامل الحضارية (١٧٥) الأصالة فى الفن ندية (١٧٦) تشابه التصورات الجمالية فى كل عصر (١٧٧) .

٣٢ — أهمية النظرية الاجتماعية وتفسيرها للإبداع الفني (١٨١) التأثيرات
المضاربة لاتكفي وحدها لتفسير الإنتاج الفني (١٨٢) دراسة مشكلة الأصالة
(١٨٤) الأصالة عند بايرليست في العزلة والإغراب (١٨٥) :

٣٣ — تشامك العناصر الشعورية واللاشعورية في عملية الإبداع (١٨٦)
قد علماء النفس الذين يقتصرون على القول باللاشعور (١٨٧) عنصر الإرادة
في الخلق عند فان جوخ (١٨٧) رأى سوريو في دور التأمل في عملية الإبداع
(١٨٨) الإبداع الفني عند دي لا كروا هو صنعة وإرادة (١٨٩) الفنان رجل
عمل لأحلام (١٨٩) التنظيم الفني الإرادي عند إدجارو (١٩٠) رفض النظرية
القائلة بأن الإبداع الفني صورة عملية وفق مثل أعلى (١٩١) لا بد من نصيب
للتلقائية في العمل الفني (١٩١) الرغبة في تحقيق شيء متفرد هي سر عملية
الإبداع عند سوريو (١٩٢) .

٣٤ — العمل الفني ليس موجوداً قبل تجسده (١٩٣) الفنان قد يصح
أداة في يد الفن (١٩٤) أسبقية مطلب الفن على تحقيق العمل الفني (١٩٦) جوهر
النشاط الإبداعي هو للقدرة الإنتاجية (١٩٧)

٣٥ — موقف التحليل النفسي من مشكلة الإبداع (٢٠٠) تحليل فرويد
لفنان ليوناردافنشي (٢٠٠) تطبيق شارل بودوان منهج فرويد في العمل الفني
(٢٠٤) تائر السريالية بالتحليل النفسي (٢٠٥) الإبداع الفني سر في نظر يونج
(٢٠٥) .

٣٦ — علاقة الفنان بالعمل الفني عند يونج (٢٠٦) ثنائية حياة الفنان في
رأى يونج (٢٠٨) الفنان أداة في يد اللاشعور الجمعي (٢١١) .

الفصل السابع : الفن والحياة : (٢١٣ - ٢٤٩)

٣٧ — الفن عند أرسطو محاكاة منقحة للطبيعة (٢١٤) الفن دياكتيك

حسى يقوم على العقل والصنعة معا (٢١٥) الفنان عند برجسون ينفذ بالحدس إلى باطن الحياة (٢١٥) نقد الاستطيقا الصوفية عند برجسون (٢١٦) تناقضات برجسون (٢١٨) .

٣٨ - اتفاق برجسون مع شوبنهاور في القول بأن الفن حدس (٢١٩) معنى التأمل الفنى عند شوبنهاور (٢١٩) في رأى شوبنهاور أن الخبرة الجمالية فرار من المظهر إلى الحقيقة (٢٢١) المبقرية عند شوبنهاور هي تأمل للثلث (٢٢٢) الفن عنده أداة لتحرر من الألم (٢٢٣) شوبنهاور أمبق من برجسون في الدعوة إلى استطيقا سلبية تقوم على التأمل (٢٢٤) الحدس الجمالى عند برجسون صورة مصغرة من الحدس الميتافيزيقى (٢٢٥) .

٣٩ - الفن عند ديوى ذو صبغة عملية نفعية (٢٢٥) ربط ديوى للفن بالحضارة (٢٢٧) لايفصل ديوى الفن عن الصناعة (٢٢٩) نقد ديوى في عدم قوله بالوظيفة النوعية للنشاط الجمالى (٢٣٠)

٤٠ - الفن ليس انفصالا مطلقا عن الحياة وليس ارتبادا مطلقا بها (٢٣١) علاقة الفنان وعمله الفنى علاقة تشابه في اختلاف (٢٣٤) استقلالية العمل الفنى (٢٣٥) .

٤١ - تأثر لالو بكرونتشه (٢٣٦) التعبير قد يكون اقترابا من الحياة أو فرارا منها عند لالو (٢٣٦) للظاهر الحجة عند لالو لصلة الفن بالحياة (٢٣٦) أولا : الوظيفة السكنية (٢٣٨) ثانيا : الوظيفة السكالية (٢٣٩) ثالثا : الوظيفة للتالية (٢٤٠) . رابعا : الوظيفة العلاجية (٢٤٠) خامسا : الوظيفة التسجيلية (١٤١)

٤٢ - لالويوفق بين جميع الآراء المختلفة (٢٤٢) علاقة الجمال بالخير (٢٤٣)

الفن عند برنشفيك ينقلنا من تمركزنا إلى مشاركة الآخرين (٢٤٥) الأعمال الفنية موضوعات قائمة بذاتها (٢٤٦) الواقعة الجمالية ليست ظاهرة أخلاقية (٢٤٧) للعمل الفني وحدته الخاصة التي يتحد فيها الشكل بالموضوع (٢٤٨) .

الفصل الثامن : التذوق الفني : (ص ٢٥٠) .

٤٣ - الخصائص المميزة لموقف القاد يازاء للوضوع الجمالى (ص ٢٥١) التقمص الوجدانى عند باش (ص ٢٥٤) نقد نظرية التعاطف الرمزي (ص ٢٥٧) فهم التجربة الفنية لا يكون بالرجوع إلى القاد ، بل إلى الموضوع نفسه (ص ٢٥٩) .

٤٤ - التذوق الفني ليس عملية ذاتية محضة (ص ٢٦٠) . التأمل وللشاركة هما جوهر الإدراك الجمالى (ص ٢٦١) - العمل الفني يولد لدينا ملكة «التذوق» (ص ٢٦٢) . هل يمكن أن يكون الحكم الجمالى حكما كلياً عاماً ؟ (ص ٢٦٣) .

٤٥ - نسبية الأحكام الجمالية : تفترض ضرباً من للوضوعية الأصلية (ص ٢٦٤) نحن في العادة متعيزون لأننا جزييون (ص ٢٦٥) - أثر التربية والتدربة على تنمية ملكة الحكم (ص ٢٦٦) - إن حكمى لا يحكم على العمل بقدر ما يحكم على (ص ٢٦٧) فهمنا للعمل الفني يتوقف على مدى قدرتنا على قع ذاتيتنا وقهر جزئيتنا (ص ٢٦٨) .

٤٦ - عالم الجمال يستبعد خواطره وآراءه لكي يستمتع بمحضرة العمل الفني (ص ٢٦٩) للوضوع الجمالى شيء عيني يخاطبنا بلغة نوعية تلفح عنها بعض التأثيرات (ص ٢٧١) التأمل الفني هو في صميمه فعل اجتماعي (ص ٢٧٢) -

للموضوع الجمالى يخلق من جمهور المعجبين به ما يشبه الـ « نحن » (ص ٢٧٣)
 إنسانية الفن (ص ٢٧٤) .

خاتمة : —

نظرة أخيرة إلى المشكلة — للموضوع الجمالى ليس موضوعاً طبيعياً . أو نفسياً
 أو اجتماعياً — متناقضات الفن — مشكلة تعدد الفنون — أنواع الفنون الجميلة
 الفن بوصفه تعبيراً عن ذلك البعد الإنسانى من أبعاد الواقع .

(ص ٢٨٤ — ٢٩١)

للمراجع

(ص ٢٩٢ — ٢٩٧) .

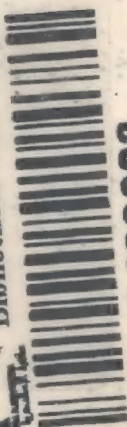
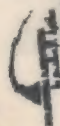
فهرس الأعلام

(ص ٢٩٨ — ٣٠٧)

فهرس تحليلي



Bibliotheca Alexandrina



0409023